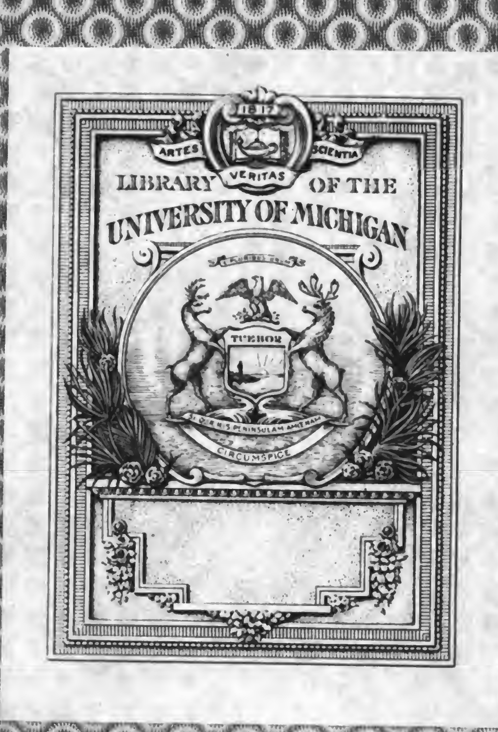
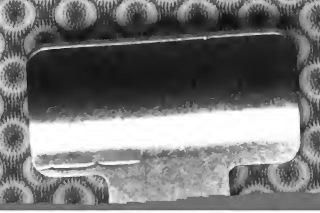

1817
ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
TUEBOR
CIRCUMSPICE





Das

Burgtheater von 1848 bis 1867.

Von

Rudolf Constanz
Heinrich Laube.

Separat-Abdruck aus der „Neuen Freien Presse“.

Wien, 1867.
Druck von Christoph Reißer.

I.

In der „Oesterreichischen Revue“ habe ich seit längerer Zeit „dramaturgische Briefe“ veröffentlicht, welche die Geschichte des Burgtheaters skizziren. Die Schilderungen beginnen mit den ersten Anfängen eines stehenden Theaters in Wien und concentriren sich dann auf das Burgtheater, als dieses vom Kaiser Joseph zum Hof- und National-Theater erhoben und in besonderen Schutz genommen wurde.

Die nächsten Wochen bringen in jener „Oesterreichischen Revue“ noch zwei Artikel, in denen die Geschichtserzählung bis zum Jahre 1848 geführt wird.

Ursprünglich hatte ich vor, diese Artikel zunächst an diesem Zeitpunkte abzuschließen und die Fortsetzung von 1848 an einer späteren Zeit vorzubehalten. Unter der späteren Zeit dachte ich mir meinen Rücktritt von der Direction des Hofburgtheaters, da man doch nicht füglich über seine eigene Directions-Führung historisch berichten kann, so lange man noch selbst dirigirt und im Getümmel eines solchen Regimentes befangen ist.

Unerwartet ist nun aber diese „spätere Zeit“ plötzlich eingetreten, und ich habe die nöthige Muße und Freiheit, mich mit der Uebersicht von 1848 bis 1867 in Sachen des Burgtheaters zu beschäftigen.

Ob ich auch die Ruhe habe, eine Geschichte zu skizziren, welche mich selbst so nahe angeht, das ist freilich eine andere Frage. Ich glaube fast, sie mit Ja beantworten zu können. Wer 35 Jahre öffentlich schreibt und während dieser Zeit nahe an 18 Jahre ein erstes Theater in Wien dirigirt hat, der ist leidlich abgehärtet gegen Wallungen. Man gewöhnt sich grundsätzlich daran, höhere Gesichtspunkte zu gewinnen und die persönliche Regung so weit zu bemeistern, daß man ein redliches geschichtliches Gewissen erringe.

Zudem ist es auch in diesen Skizzen nicht darauf abgesehen, unumstößliche Geschichte zu schreiben. Sie können in manchen Theilen als Memoiren angesehen werden und sind gerade darum in einer Zeitung am Platze. Damals, als ich

die Artikel in der „Oesterreichischen Revue“ begann, forderte ich die Besserwissenden auf, mich auf Irrthümer aufmerksam zu machen, und das thu' ich auch jetzt. Dadurch wird erreicht, daß das Buch, welches aus all diesen Artikeln entstehen soll, geläutert werde von Schlacken.

Und so knüpfe ich denn hiemit kurzweg an den letzten dramaturgischen Brief in der „Oesterreichischen Revue“ an, welchen das Publicum noch nicht kennt. Er schildert die Zeit des Burgtheaters, als es im steten Niedergange begriffen war und unter Director Holbein, sowie unter zürnender Beihilfe des obersten Directors, des Herrn Grafen Moriz Dietrichstein, dicht vor dem Abgrunde stand.

Man nannte achselzuckend diesen Abgrund die 1848er Revolution, wie man gerne seine Schuld und Calamität auf große Ereignisse abladet. Dies Staatsereigniß machte aber nur den Abgrund sichtbar. Man hatte seit sechzehn Jahren daran gegraben, seit man den kundigen und tüchtigen Leiter des Institutes, Schreyvogel, leichtsinniger- und ungerechterweise vom Ruder und in den Tod gedrängt, das Ruder aber unfähigen Händen übergeben hatte.

Jetzt, im Frühjahre 1848, kam es auf, was Wien lange wußte, daß das Burgtheater dem öffentlichen Tadel nicht mehr Stand halten konnte. Holbein hatte sich in sein Zelt zurückgezogen wie Achilles vor Troja, und zeigte mit beiden Händen auf die oberste Direction hin, welche ihn behindert habe an weisen Maßregeln, und die oberste Direction in Gestalt des Grafen Moriz Dietrichstein ging in bekümmerter wie gereizter Unruhe hin und her und blieb vor jedem Bekannten stehen, aus allen Taschen Zeitungen hervorziehend und verzweiflungsvoll erzählend, wie dem classischen Institute beispiellos mitgespielt werde. Es sei gar kein Ende abzusehen, und die bethörten Menschen kämen auch schon lange nicht mehr ins Theater — —

Damals lernte ich diesen alten Herrn näher kennen, welcher es in seiner Art vortrefflich meinte mit dem Burgtheater und noch vortrefflicher mit den Hofschauspielern. Die Art war nur bitterlich veraltet und es begriff der alte Herr ganz und gar nicht, was denn die Welt eigentlich wollte.

Ich war auf einen Brief von Louise Neumann nach Wien gekommen, welcher besagte, daß endlich der Tag erschienen sei für Aufführung der „Karlsschüler“, und daß ich herzueilen möchte, das Stück in Scene zu setzen. Dies habe seine iSchwierigkeiten, denn der jüngste von den Karlsschülern, die ch finden würde, habe ein halbes Jahrhundert gelebt.

Ich hatte denn mit diesen reifen Schülern das Stück in Scene gesetzt und mich bei dieser Gelegenheit vollständig aufgeklärt über den inneren Zustand des Theaters. Es war mir seit fünfzehn Jahren nicht fremd. Im Jahre 1833 und im Jahre 1845 bei längerem Aufenthalte in Wien hatte ich mich — providentiellerweise, würde ein Frommer sagen — nur um das Burgtheater gekümmert, obwol meine Seele damals nicht die entfernteste Ahnung davon hatte, ich könnte jemals Theater-Director oder gar Director des Burgtheaters werden. Ich war also jetzt ganz vorbereitet, alle Nuancen des schon lange bröckelnden Verfalls zu würdigen und dem Grafen Dietrichstein Bemerkungen zu machen, welche ihn zwar ärgerten, am Ende aber doch interessirten, weil sie ihm zur Erklärung dienten über die öffentliche Unzufriedenheit.

Ein Vorfall bei der stürmischen Aufnahme der „Karlsschüler" brachte mich ihm noch näher. Ein Theil des Publicums nämlich wollte die alte Sitte brechen, welche den Hervorruf der Schauspieler untersagte. Man rief Fichtner, welcher den Schiller spielte, mit solcher Ausdauer und solchem Ungestüm, daß die Behörden hinter dem Vorhange sich keinen Rath mehr wußten. Der Kaiser und der kaiserliche Hof waren zugegen, die Volksstimmung erwies sich damals gebieterisch — man fürchtete arge Auftritte und Ausbrüche. Ein Director war nicht zu sehen, die Regieherrschaft auf der Scene war in jener Zeit maßgebend, und die Regie zerfiel bei dem Vorfalle in zwei Parteien, hob sich also selber auf. Fichtner, immer ein Muster guter Burgtheatersitte, wollte sich nicht dazu hergeben, das alte Gesetz zu brechen, Löwe aber schrie in ihn hinein: „Hinaus, Fichtner, hinaus! Aufziehen lassen! Hinaus! Der alte Zopf muß endlich einmal abgeschnitten werden!"

Fichtner wendete sich an mich mit der Frage, was ich über das Hinausgehen der Schauspieler dächte. „Ich bin dagegen" — sagte ich — „und finde die alte Sitte vortrefflich, weil sie der Parteinahme für einzelne Schauspieler vorbeugt und die Aufmerksamkeit auf das Kunstwerk als Ganzes nicht zersplittert durch persönliche Demonstrationen." — „Oh dann," fuhr Fichtner fort, „gehen Sie noch einmal hinaus, vielleicht wird dadurch dem Lärmen ein Ende gemacht!"

Ich war nämlich als Autor schon vorher gerufen worden und war erschienen trotz meiner Abneigung vor dieser persönlichen Einmischung des Verfassers. Der Sturm war so stark, daß man jedes Befriedigungsmittel ergriff. Ich mußte Fichtner also erwidern: „Mich hat man schon gehabt, mich will man auch nicht, man will Sie."

„Gehen Sie trotzdem!" bat Fichtner und deutete auf Löwe's Pronunciamento, welches natürlich zustimmende und lärmende Theilnehmer um sich gesammelt hatte.

„Aber" — entgegnete ich — „wenn ich, den man nicht ruft, draußen erscheine, so muß ich ja doch in Betreff Ihrer etwas Ablehnendes sagen, und ich bin ja hier Gast, ich bin ja nicht Director —"

Während dieser Worte wurde der Sturm im Hause Orcan, und von allen Seiten stürzten Leute herbei mit Botschaft und Bitten, daß etwas geschähe; der kaiserliche Hof sei ja ausgesetzt. Da entschloß ich mich, den Director zu spielen, ließ aufziehen, ging hinaus bis an die Rampe und deutete an, daß ich sprechen wollte.

Es wurde todtenstill, und ich sagte, daß ich statt des Herrn Fichtner für die Auszeichnung dankte, welche man ihm zugedacht.

Ich trat zurück und es blieb todtenstill. Was der fremde Mann da dem Publicum zu sagen sich erdreistet hatte, war ganz unpopulär. Aber nach einigen Secunden erhob sich Beifall, und nach einer weiteren Secunde wurde er allgemein. Der ruhige Theil des Publicums hatte verstanden, was ich gemeint, und unter dem unruhigen Theile besannen sich wol auch die Meisten, daß die Sitte gut wäre, welche man eben abschaffen gewollt.

Der Hervorruf des Schauspielers kehrte den ganzen Abend nicht wieder, die Sache war erledigt, die alte gute Burgtheatersitte war erhalten.

So war ich aus dem Stegreif Director gewesen. Die nächsten Tage wollten mich ernstlich dazu machen; ja sie machten mich dazu. Niemand war überraschter davon als ich selbst. Saul ging aus, seines Vaters Esel zu suchen, und er fand eine Krone. Aber was für eine Krone?! Eine recht mißliche. So erschien sie wenigstens mir.

In den nächsten Tagen nämlich versicherte mich Graf Dietrichstein, es habe in höheren Kreisen und auch bei ihm einen sehr günstigen Eindruck gemacht, daß der fremde, recht scharf angezeichnete Liberale resolut in den Sturm hineingegangen sei, um etwas Unpopuläres zu vertreten, während die Berufenen den Kopf verloren gehabt. Es verlaute ferner von vielen Seiten, daß die Inscenesetzung der „Karlsschüler" einen ganz neuen Eindruck hervorgebracht habe unter den Schauspielern, und daß endlich bei so unruhiger Zeit ein ruhig handelnder Führer dem Theater recht nothwendig geworden sei. — Vertraulich setzte der alte Herr hinzu: „Mit den Zeitungen

halte ich das nicht aus, da brauch' ich Einen, der ihnen die Spitze bietet, und Louise Neumann erklärt Sie wirklich für einen ausgezeichneten Menschen, kurz, Sie sollen Director des Hofburgtheaters werden!"

Dies wurde thatsächlich ins Werk gesetzt, und nur die Quelle meines Gehaltes bewirkte glücklicherweise eine Verzögerung. Graf Dietrichstein wollte den Gehalt nicht aus der bedrängten Theaterkasse zahlen, sondern ihn aus kaiserlicher Kasse erheben. Die Vertreter der kaiserlichen Kasse hatten aber im Frühlinge 1848 noch dringendere Sorgen, als die Bezahlung eines neuen Theater-Directors, und der lästige neue Posten ging mit einem Fragezeichen von einer Finanzstelle zur anderen.

Dies rettete mich. Es war ja klar, daß unter den damaligen Sturmpetitionen nicht die Schäferstunde schlagen konnte für die Regeneration eines Theaters. Die Aufmerksamkeit der Oesterreicher war auf ganz andere Dinge gerichtet. Ich trug also selbst auf Vertagung an und reiste von dannen.

Die Unruhen steigerten sich bekanntlich bis in den Spätherbst hinein, und dies Directions-Thema gerieth von beiden Seiten in Vergessenheit.

Da kam gegen Ende des Jahres der Thronwechsel und mit ihm ein Wechsel der obersten Hofämter. Graf Dietrichstein schied aus. Graf Grünne vereinigte in der ersten Zeit mehrere dieser Hofämter in seiner Hand, und er versicherte mich in einem kurzen Briefe, daß er mich für den richtigen Mann halte zu dem Directions-Posten. Er werde mich unterrichten, sobald die Zeit gekommen wäre, auch an das Theater zu denken.

Unterdessen war Holbein aus seinem Zelte getreten und hatte die censurfreie Zeit benützt, Alles aufzuführen, was so lange verboten gewesen. Mit Siebenmeilenstiefeln marschirten die bis dahin unmöglich gewesenen neuen Stücke über die Burgbühne.

Den „Karlsschülern" war „Maria Magdalena" von Hebbel gefolgt am 8. Mai. Schon neun Tage darauf kam Freytag's „Valentine". Bald darauf — mitten im Sommer — eine berufene Tragödie „Tiphonia" vom Improvisator Langenschwarz; ebenso im heißen Sommer Ludwig Robert's „Macht der Verhältnisse", die draußen seit Jahrzehnten schon wieder vergessen waren. Drei Tage später „Bürgerthum und Adel" von Töpfer, fünf Tage nach diesem „Eine Familie" von Frau Birch-Pfeiffer. Alsdann das ersehnte „Wallenstein's Lager" und ein positives Erschrecken des Publicums vor dem Capuziner, und so fort in dieser Hast Neuigkeit auf Neuigkeit

wie im vorigen Jahrhunderte. — Im Winter 1849 „Judith" von Hebbel, „Das Urbild des Tartüffe" und „Uriel Acosta" von Gutzkow, „Ein neuer Mensch" von Bauernfeld, „Herodes und Marianne" von Hebbel, „Michel Perrin" — es war eine Orgie mit früher versagten Speisen.

Aber die Zeit war so, daß nur eine kleine Anzahl Leute Appetit hatte, und die Speisen wurden reizlos angerichtet, ein großer Theil derselben wurde verwüstet.

Die besseren Sachen, welche der schleuderhaften Abmachung Widerstand geleistet, habe ich später durch bessere Besetzung auffrischen, durch sorgfältige Insceneseetzung wiederherstellen müssen.

So kam der Herbst 1849 und mit ihm wiederum ein Wiener Brief an mich, der mich eilig citirte. Wie aus dem Innern des Kyffhäuser hätte sich die Sage verbreitet, ich sei zum neuen Director des Burgtheaters ausersehen, und Holbein wollte das unmöglich machen dadurch, daß er Hals über Kopf meinen „Struensee" in Scene setzte ganz ohne Striche. Die Revolutions-Scenen in diesem Stücke, unverkürzt dargestellt, würden den regierenden Herrschaften die Ueberzeugung aufdrängen, daß der Verfasser solcher Stücke ungeeignet wäre für solchen Posten. Ich möchte also eiligst kommen und das Stück mit den nöthigen Strichen selbst in Scene setzen.

Ich kam. Aber nicht in der Absicht, mein Stück zusammenzustreichen. Ich hatte seit der „Karlsschüler"-Aufführung und der Bekanntschaft mit dem Grafen Dietrichstein Zeit genug gehabt, zu überlegen, unter welchen Bedingungen allein es möglich sei, in der Leitung des Burgtheaters Gutes zu stiften. Dazu schien mir denn eine billige Freiheit in der Wahl der Stücke und ein Anschließen dieser Bühne an die liberalen Bedürfnisse der Zeit unerläßlich. Kann dein „Struensee" — sagte ich mir — nicht unverstümmelt gegeben werden, dann bist auch du selbst auf dem dortigen Directorstuhle nicht am richtigen Platze. Oesterreich war eine constitutionelle Monarchie geworden; ich meinte, solche Ansprüche könnten in organischem Zusammenhange mit dem neuen Staate erfüllt werden, und ich setzte deßhalb den „Struensee" in Scene, wie er geschrieben stand.

Holbein hatte mich zum Zuschauen in seine Loge geladen, und die Situation in dieser Loge war recht pikant. Er hoffte auf stürmische, demonstrative Aufnahme, welche mich in der Directions-Geburt ersticken sollte, ich hoffte auf einen mäßigen, wohlthuenden Beifall.

Er siegte neben mir. Die Aufnahme war stürmisch, de-

monstrativ. Dennoch verließen wir Beide befriedigt die Loge. Ich nämlich war doch zu sehr eitler Vater meines Kindes, als daß mir nicht der Beifall im Ganzen wohlgeschmeckt hätte. Das gefährliche Zuviel schlug ich mir aus dem Sinne, weil ich in der That darüber ganz im Klaren war, daß eine solche Direction wirklich ein Nessushemd wäre, wenn man mit ihr die brennenden Schmerzen einer überlebten Censur auf sich nehmen müßte.

Zwei Tage darauf verkündigte mir Graf Lanckoronski, der neue Oberstkämmerer und als solcher oberster Hoftheater-Director, daß man sich an hoher Stelle beifällig über „Struensee" ausgesprochen, sowol über das Stück als auch über die Inscenesetzung. Der störende Tendenz-Applaus treffe den Verfasser nicht. Es sei nur zu beklagen, daß Vorgänge und Reden aus dem Zusammenhange gerissen und für augenblickliche Zwecke gedeutet wurden. Diese Beschädigung eines Kunstwerkes würde sich wol verlieren, wenn das Publicum allmälig inne würde, daß man ihm kein wirksames Stück entzöge aus Furcht vor Tendenzbeifall.

Ich konnte nicht sicherer gestellt werden für die Zukunft, und Graf Lanckoronski begann nun auch seinerseits die Unterhandlung mit mir.

Ich war unterrichtet, daß ich mir bestimmte Punkte in den Instructionen ausbedingen müßte. Namentlich Friedrich Halm hatte mir eingeschärft, daß ich die Stelle nicht annehmen sollte ohne Zusicherung von „Wahl der Stücke, Bildung des Repertoires, Besetzung der Rollen". Ohne diese Vollmachten sei eine ersprießliche Wirkung nicht möglich.

Ich bestand denn auch auf diesen Punkten, und als mir meine Anstellung eingehändigt wurde, ich aber in den Instructionen diese Vollmachten abgeschwächt fand, gab ich die Anstellung zurück und rüstete mich zur Heimreise.

Einige Tage später erhielt ich das Anstellungsdecret nochmals, und die dazugehörigen Instructionen brachten jene Vollmachten unverkürzt.

Ich muß mit Dank dem Grafen Lanckoronski ins Grab nachrühmen, daß er mir diese Zusicherungen vierzehn Jahre lang bis an seinen Tod getreulich wie ein Edelmann gehalten hat, wie oft er auch unzufrieden war mit meinen daraus hervorgehenden Maßregeln.

Streitig war bis zum eigentlichen Abschlusse mein Titel gewesen. Das klingt wunderlich für einen Menschen wie ich, der unter vielen Fehlern den der Titelsucht eben nicht hat. Aber hier bedeutete der Titel die Sache; ich brauchte ihn also. Ich

verlangte Director zu heißen, und man wollte mich Dramaturg nennen. Ebenso wollte man mich provisorisch nur auf zwei oder drei Jahre — ich weiß es nicht mehr genau — anstellen. Gegen das Provisorium hatte ich nichts einzuwenden, wir kannten uns ja gegenseitig nur ungenügend; aber ich verlangte fünf Jahre.

Diese Fragen über Titel und Zeitdauer wurden entschieden durch die zwei wichtigsten Machthaber jener Epoche: der Titel durch den Fürsten Felix Schwarzenberg, die Zeitdauer durch den Grafen Grünne.

Ich suchte und erlangte zu diesem Zwecke eine Unterredung mit dem Fürsten Schwarzenberg, welche ich bei anderer Gelegenheit schildern will, da sie sich breithin über Politik erstreckte. Hier sei nur erwähnt, daß ich ihn in einem saalartigen Zimmer fand, daß er in der Mitte desselben vor einem Schreibtische saß, daß er eine starke Regalia-Cigarre in vollen Zügen rauchte und sie mitten ins Zimmer warf, ehe sie über die Hälfte abgeraucht war, und daß er mir in seinem schlanken Wuchse und mit seinem etwas ermüdeten, aber interessanten Gesichte den Eindruck eines sehr einfachen, natürlichen Menschen machte. Er sprach über Alles wie ein Naturalist im Gegensatze zu Fachmännern, und wie ein „sabreur", das Wort im Sinne des ersten Napoleon genommen.

„Was ist Dramaturg?" fragte er mich.

„Durchlaucht, das kann Ihnen kein Mensch in kurzen Worten sagen."

Da lachte er laut. Und als ich hinzusetzte, daß eben deßhalb ein solcher Titel nichts tauge, wo es sich um Autorität zum Regieren handle, da unterbrach er mich mit den Worten: „Sie haben vollkommen Recht. Sie sollen dirigiren, müssen also auch Director heißen. Sprechen wir von etwas Anderem!"

Graf Grünne machte einen ganz anderen Eindruck. Im Commißmantel, bis an den Hals zugeknöpft, neigte er den fein geschnittenen Kopf ein wenig nach vorne, um gleichsam anzudeuten: ich höre.

Er hörte sehr gut, sprach nicht Ein müßiges Wort und fragte nur positiv: „Warum wollen Sie gerade fünf Jahre?"

„Weil ich in den ersten Jahren genöthigt bin, mir sehr viel Feinde zu machen. Ich muß aufräumen, muß absetzen. Nach zwei bis drei Jahren bin ich im Wesentlichen nur verhaßt — schaffen und mir Freunde erwerben kann ich erst im vierten und fünften Jahre."

Er lächelte, nickte mit dem Kopfe und entließ mich mit den Worten: „Ich werd's dem Grafen Lanckoronski sagen."

So wurde ich Director auf fünf Jahre.

Im folgenden Capitel will ich den Leser in die erste Praxis solch einer Direction und in die Grundsätze derselben einzuführen suchen.

II.

Was fand ich bei meinem Eintritt? Ein ganz kleines Repertoire, ein sehr kleines Personal und — zu unerwartetem Schrecken! — ein sehr langes Verzeichniß von Stücken, welche nie mehr gegeben werden sollten.

Mein Chef hatte solche Beseitigung aller auch nur einigermaßen mißliebigen Stücke für nothwendig und möglich gehalten und mir die Auswahl erspart, indem er eigenhändig rothe Kreuze angebracht auf einer langen Liste. Mein Bureau-Amanuensis, ein vom unteren Theaterdienste emporgestiegener Veteran, des Namens Rister, legte mir dies lange Blatt mit Todesurtheilen vor und fragte schüchtern: Wie soll denn das gehen, da wir ohnehin nichts mehr zu spielen haben?

Ich antwortete ihm: Man stirbt nicht so leicht; jedenfalls wehrt man sich nach Kräften, wenn's ans Leben geht, und ein lebensvolles Stück hat ein zähes Leben.

Dieser Kampf ums Leben der Stücke hat mit dem ersten Tage meiner Direction begonnen und hat gedauert bis zum letzten Tage.

Die Repertoire-Sorge war wirklich groß und schwer. Etwa für vierzehn Tage waren fertig gemachte Stücke vorhanden, meist alter Sorte. In allen übrigen gähnten weite Besetzungslücken. Man hatte nichts Fehlendes ersetzt, man hatte nicht gearbeitet, man hatte nur hie und da nothdürftig geflickt.

Allerdings nicht ohne Grund. Das Personal war unzureichend. Seit zehn Jahren war Niemand von Bedeutung engagirt worden. Der Director hatte keinen Trieb dazu gehabt, die oberste Direction ebensowenig, und die Regieherrschaft war an sich ein schweres Hinderniß für neue Engagements. Sie war mit ihren Angehörigen und Hintersassen eine geschlossene Phalanx. Angehörige waren nicht nur Verwandte, sondern auch zupassende Schauspieler, zupassend dadurch, daß sie nicht störten, daß sie nicht in erste Linie vordrängen oder gar überragen wollten. Jeder Regisseur bedeckte einen weiten Bereich von Fächern, er beherrschte ein ganzes Kronland. Wenn ein neues Mitglied erschien, da beeinträchtigte es gewiß, und am Ende

konnte es gar ersetzen. Jedenfalls nahm es einen Platz weg, welchen man heute oder morgen für einen dankbaren Schützling brauchen konnte. Kurz, die Regieherrschaft ist der natürliche Gegner neuer Engagements, und sie hatte den redlichsten Antheil an der Personal-Verarmung des Burgtheaters.

Ungefähr ein Dutzend guter, zum Theile sogar sehr guter Schauspieler und Schauspielerinnen fand ich vor. Aber die Mehrzahl war alt, die Minderzahl bejahrt.

Mit wenigen Ausnahmen kamen sie mir alle freundlich entgegen, und ich durfte hoffen, sie zu gemeinsamer Werkthätigkeit bereit zu finden.

Diese Hoffnung erfüllte sich, so weit sie die Tagesarbeit betraf. Ich theilte Stücke aus, setzte Proben an und muthete ihnen viel Arbeit zu in diesem Kreise. So weit es die Kräfte bejahrter Leute hergaben, versagten sie keine Anstrengung und bewährten den alten trefflichen Corpsgeist des Burgtheaters.

So weit aber diese Hoffnung eine höhere Mitwirkung betraf, ließen sie mich vollständig im Stiche. Theils aus Unbedacht, theils aus eingerosteter Bequemlichkeit, theils aus Unvermögen.

Die Mehrzahl war ohne literarische Bildung; Manchem sagte man nach, er läse das ganze Jahr hindurch kein Buch. In der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts war das ein Uebelstand, wenn von Theilnahme an einer Direction die Rede sein sollte.

Ich theilte neue Stücke unter sie aus und bat um Gutachten. Diese Aufgabe lehnten sie sämmtlich ab, und ich war nach einigen Monaten außer Zweifel, daß mein Gedanke einer gemeinschaftlichen Thätigkeit im höheren Sinne unausführbar wäre. Ich mußte mich bescheiden, ihre guten und braven Dienste — so weit es die Mehrzahl von ihnen betraf — für den Tagesdienst zu verwerthen.

Ich war also auf mich selbst, auf mich allein angewiesen. Niemand stand neben mir als Veteran Rister mit allen Nachweisen früherer Vorgänge, Besetzungen und Personalien. Er war meine Geschichtsquelle.

Soll ich mich unter solchen Umständen eines Planes und idealer Grundsätze rühmen? Unter Umständen, welche mich, wie lange! nöthigten, um das tägliche Brot zu fechten. Ich kann es doch. Ich focht ums tägliche Brot, aber bei all dem Fechten suchte ich weiter zu blicken. Ich faßte ein festes Ziel ins Auge und beschied mich eben, nur langsam, nur Schritt für Schritt an das Ziel gelangen zu können.

Dies Ziel war: ein Repertoire zu erreichen, welches jeder

gebildete Mann vollständig nennen könnte. Darin sollten enthalten sein: alle Stücke, welche von Lessing an Lebenskraft bewährt hatten auf dem deutschen Theater, ferner von Shakspeare alle Stücke, welche die Compositionskraft wirklicher Stücke besäßen und unter uns noch wirklichen Antheil finden könnten; endlich von den romanischen Völkern die wenigen Werke, welche charakteristische Eigenthümlichkeiten für uns sind, wie „Phädra" zum Beispiel und das „Leben ein Traum"; von den modernen Franzosen aber alle diejenigen Conversationsstücke, welche in der Form gut sind und unseren Sitten nicht widersprechen.

Um dies Ziel zu erreichen, war es nöthig, das Personal so zu ergänzen, daß alle wichtigen Stücke besetzt werden könnten. Wäre das nicht durchwegs bis zu einer gewissen Vollkommenheit möglich, dann wollte ich zunächst auch mit mäßigen Kräften vorlieb nehmen, um die Lücken auszufüllen, und wollte mit aller Hingebung die herbeigezogenen jungen, zunächst nur mäßigen Kräfte heranzubilden suchen. Die Stücke, das volle Repertoire wollte ich in erster Linie erstreben. Bietet man — meinte ich — dem Publicum reichen Inhalt, so zeigt es Nachsicht für Personalschwächen und fühlt sich durch den erhöhten geistigen Gehalt seines Schauspielhauses veranlaßt, die heranwachsende Jugend des Personals durch Aufmunterung fördern zu helfen.

Mein Ideal war, nach einigen Jahren jedem Gaste aus der Fremde sagen zu können: Bleibe ein Jahr in Wien und du wirst im Burgtheater Alles sehen, was die deutsche Literatur seit einem Jahrhunderte Classisches oder doch Lebensvolles für die Bühne geschaffen; du wirst sehen, was Shakspeare uns Deutschen hinterlassen, wirst sehen, was von den romanischen Völkern unserer Denk- und Sinnesweise angeeignet werden kann.

Ich habe dies Ideal nie aus den Augen gelassen. Ob ich's erreicht habe? In dieser sterblichen, mitunter recht ärgerlichen Welt klingt es vermessen, von Erreichung eines Ideals zu sprechen. Aber wir haben uns manchmal eingebildet, ihm nahegekommen zu sein. Den Ruhm des Burgtheaters nehme ich positiv in Anspruch, daß es von 1850 bis 1867 unermüdlich und oft erfolgreich nach diesem Ideale gestrebt hat. Mit Mängeln behaftet sind wir immer geblieben, und wir haben nicht Alles gleich gut aufführen können. Aber wir haben jenen großen Kreis, ich darf es sagen, ziemlich gut ausgefüllt. Das Burgtheater hat seit einer Reihe von Jahren das umfassendste Repertoire geboten, nicht nur in Deutschland, sondern in

Europa. Das Théâtre Français, unser großer Rival, kommt wegen seines formell abgeschlossenen romanischen Wesens nirgends über romanische Grenzen hinaus und kann sich nichts aus der Fremde aneignen, wie wir es vermögen. Und ein anderer Rival ist nicht vorhanden. Die deutschen Theater sind darin sämmtlich zurückgeblieben, die englische Bühne ist verfallen und die spanische wie die italienische sind französirt.

Natürlich hat ein Jahr das andere ausgleichen müssen in Bezug auf Vollständigkeit. Heute versagt ein Mitglied für diese, morgen ein anderes für jene Hauptrolle; das Material der Schauspielkunst besteht aus Menschen, welche Krankheiten und Schwächen unterworfen sind, nicht aus Marmor und Erz. Dann mußte ein Hauptstück vertagt werden. Aber es ist immer nur vertagt geblieben, es ist immer wieder eingerückt in die große Reihe. Und wenn Anstände oder Verbote eintraten, da mußten wir uns fügen. Aber wir fügten uns immer nur dem unwiderstehlichen Drucke. Sobald sich nur ein Luftloch öffnete, waren wir auch augenblicklich wieder da mit unserem verbannten Kinde.

Das Hauptmittel für die Erreichung des idealen Zieles oder doch für Annäherung an dasselbe waren mir vom ersten Tage an die Proben. Ich hatte auf den wichtigsten deutschen Bühnen meine eigenen Stücke in Scene gesetzt und hatte dadurch das Probewesen kennen gelernt. Ungenügend, ganz ungenügend hatte ich's gefunden auf allen deutschen Theatern, und auf dem Burgtheater ebenfalls; ungenügend in der Ausdehnung, ungenügend in der Beschaffenheit. Oberflächlich und mechanisch werden die Proben auf dem deutschen Theater gehalten, und dies ist ein Hauptgrund, daß unser Theater selten Genügendes leistet. Eine Leseprobe macht die Rollen-Inhaber mit dem Stücke bekannt. Dabei erläßt sich gern derjenige, welcher nur in einzelnen Acten beschäftigt ist, die übrigen Acte — er geht fort und lernt das Stück nur kennen, so weit es ihn angeht. Nach zwei bis drei Wochen wird die erste Theaterprobe angesagt. Die meisten Mitglieder kommen und lassen sich einstellen in den Rahmen, und haben aus der fernen Leseprobe nur eine dunkle, unklare Vorstellung von dem Stücke und von ihrem Verhältnisse in demselben. Die besseren Schauspieler nur lesen das Buch noch einmal durch beim Studiren ihrer Rolle. Aber wie ungewöhnlich dies gewesen, das ersah ich aus dem Unwillen meiner Bureauleute über dies Abfordern der Bücher. Der oder die — hieß es — will schon wieder ein Buch haben vor der Probe, das gibt ja Unordnung! Es thäte ja noth, wir hätten mehr als drei Bücher! Sie waren

sehr erstaunt, als ich erwiderte, daß dies auch noththäte, und daß ich es sehr gern sähe, wenn die Schauspieler Bücher verlangten.

So beginnt die Inscenesetzung mit Theilnehmern, welche ungenügend unterrichtet sind über den feineren Zusammenhang des Stückes, und nach drei bis vier Theaterproben kommt das Stück zur Aufführung. Es ist gar keine Zeit vorhanden bei diesen Theaterproben, über die groben Umrisse hinauszukommen, und es ist auf den meisten Theatern auch kein Mann vorhanden, welcher die Fähigkeit hätte, über die groben Umrisse hinaus belehrend und anordnend vorzugehen. Gute Regisseure sind sehr selten, und auch die wenigen guten Regisseure stehen selten auf der literarischen Höhe, welche erforderlich ist, um ein Stück in seinem geistigen Geflechte lebendig zu machen. Gemeinhin müssen diese Regisseure auch noch selbst mitspielen, verlieren also dadurch auch noch die Freiheit der Führerschaft. Dies Mitspielen war geradezu Herkommen und Styl am Burgtheater. Die wichtigsten und am meisten beschäftigten Schauspieler machte man zu Regisseuren.

Darin zu reformiren war mir eine gründliche Absicht. Die französische Form einzuführen, schien mir nicht rathsam. Es thut selten gut, Fremdes aufzupfropfen, und der deutsche Schauspieler hat gegen diese französische Form eine directe Abneigung. Die Franzosen nämlich halten so lange Leseproben, bis ihnen das Stück ganz geläufig ist, und beginnen dann erst Theaterproben. Das langweilt den deutschen Schauspieler bis zum Aeußersten. Zwänge man ihn dazu, man würde ihm alle Lust verleiden, und was ist eine Künstlerschaft ohne Lust! Ein Automatenthum.

Es blieb mir also nichts übrig, als selbst Regisseur zu werden und in sorgfältiger Erledigung dieser Aufgabe all das zu ergänzen, was die leidige Gewohnheit auf unserer Bühne vernachlässigt.

Je länger ich diese Aufgabe zu erfüllen trachtete, desto klarer wurde mir es, daß sie ganz und gar zum Amte eines artistischen Directors gehört, und daß ein artistischer Director absolut selbst Dramatiker sein muß.

Es gehört eine dramatische Schöpfungskraft dazu, um ein Stück gut in Scene zu setzen, und die untergeordnete Fähigkeit der Anordnung genügt nicht. In heutiger Zeit gewiß nicht. Die heutige Zeit ist sehr reich an geistiger Thätigkeit und ziemlich arm an dramatischer Production. Wird diese Production dem heutigen Publicum nicht geistig vermittelt, so gewinnt sie das Interesse des Publicums nicht, und das Theater verfällt.

Ein Theater — das erkannte ich in den ersten Wochen — ist heutigentags nicht mehr vom Bureau zu dirigiren, die wichtigste Arbeit der Direction muß auf der Scene geleistet werden.

Diesem Systeme verdanke ich drei Viertheile aller Erfolge. Truppen wie Schauspieler werden belebt und wachsen, wenn der Führer immer mit ihnen ist, wenn sie den Plan der Schlacht und des Stückes genau kennen lernen, wenn sie inne werden, wo die Schwächen des Terrains liegen, wo also doppelte Kraft aufgeboten werden muß, wenn ihnen gezeigt wird, wo die Entscheidung gebracht werden muß mit allem Nachdrucke.

Um solch ein Führer zu sein, muß man selbst ein Stück schreiben können, muß man die Aufgabe des Schauspielers annäherungsweise selbst ausführen können. Das Erste, um ein in Scene zu setzendes Stück nicht nur streichen, sondern auch ergänzen zu können. Das Zweite, um dem Schauspieler den Weg zeigen, ihm an schwierigen Stellen vorangehen zu können. Dies Letztere braucht nicht in eigentlich schauspielerischer Form zu geschehen; aber es muß in voller praktischer Andeutung geschehen. Nicht blos theoretisch. Mit Theorie verwirrt man den Schauspieler. Man kann begründen mit Theorie, aber der praktische Beweis darf nicht ausbleiben. Denn die Grundlage des schauspielerischen Talentes ist die Fähigkeit der Nachahmung. Und deßhalb muß ein artistischer Director denjenigen dramaturgischen Abschnitt praktisch inne haben, welcher sich auf den Vortrag bezieht.

Meinem Plane gemäß begann ich mit Einstudirung zweier wichtiger Stücke, welche durch gewaltigen Inhalt einen tieferen Eindruck machen sollten, als irgend eine Tagesneuigkeit dies vermocht hätte. Die Orgie Holbein's hatte ja auch sämmtliche Tagesneuigkeiten aufgezehrt. Der beengte Horizont meiner Vorgänger hatte mir zwei alte Neuigkeiten übrig gelassen von stattlichster Bedeutung: „Faust“ und „Julius Cäsar“.

„Faust“ war in sogenannten unschuldigen Scenen, wie das Liebesverhältniß mit Gretchen höflicherweise genannt wurde, vorüberhuschend zum Vorscheine gekommen. In usum Delphini („wie es für den Dauphin brauchbar ist“), sagte man einst in Frankreich; in Wien hieß es: „wie es für die Comtessen brauchbar ist“. Diese jungen Damen waren sehr gefährlich für das Repertoire des Burgtheaters. — Ich kannte sie noch nicht, tappte ohneweiters nach dem Ganzen und errang es bei meinem Chef, weil ich jung war.

Für Faust und Gretchen machte ich den Anfang mit neuen Engagements. Joseph Wagner und dessen Frau debu-

tirten in diesen Rollen. Joseph Wagner ist wol auch kein Denker von Faust's Tiefe und Verzweiflung, aber wenn auch nicht der abstracte Gedanke sein Element ist, die Verzweiflung ist es. Für tiefaufgeregte Seelenzustände hat er einen wahrhaftigen starken Ausdruck von leidenschaftlicher Schönheit. Seine Frau, Bertha Unzelmann, eine Enkelin der berühmten Schauspielerin, besaß das Seelenleben Gretchen's in schönster Gattung. Sie war eine sinnige, geistvolle Natur und machte als Gretchen außerordentliches Glück. Leider waren ihre physischen Mittel gering, ihr Organ war schwach und tonlos, und nur die Besten des Wiener Publicums würdigten ihre Vorzüge auch in der Folge. Dem großen Publicum war sie als erste Liebhaberin nicht reizend genug, und Kränklichkeit nöthigte sie auch bald in den Hintergrund. Sie starb frühzeitig an einem Brustleiden, welches ihr die Entfaltung edler Geistesgaben auf der Bühne hartnäckig erschwert hatte. — Für den Mephisto konnte La Roche eintreten, wenn er auch eigentlich nur Eine Seite der Rolle, die des cynischen Schalks, zu vergeben hatte. Die dämonische Seite liegt ab von einem Naturell, welches trefflich geeignet ist für Lustspiel und Schauspiel.

Dies ganze Fach, das Fach des tragischen Charakterspielers, war am Burgtheater seit langer Zeit unbesetzt. Es vertheilte sich unter die Matadore. Sogar der lebenslustige Wilhelmi war lange gemißbraucht worden, Tyrannen zu tragiren, welche ihm höchst wunderlich zu Gesichte standen. Ich mußte also darauf bedacht sein, in dieser Richtung eine Kraft zu gewinnen oder zu erziehen.

Dazu bot sich frühzeitig Gelegenheit, wenn auch nur Gelegenheit für mich; denn der Schauspieler, welchen ich dafür ins Auge faßte, gehörte für das Publicum noch in ein ganz anderes Fach. Als ich über meinen Eintritt ins Burgtheater unterhandelte, gegen 1849, sah ich ihn auf dem Burgtheater Rollen spielen wie den Schiller in den „Karlsschülern". Er war als Gast von Hamburg gekommen und sollte fürs Liebhaberfach engagirt werden. Er gefiel durch Frische, Schärfe und Behendigkeit, und mich interessirte er besonders darum, weil ich ihm den künftigen Charakterspieler abzusehen meinte. Sein Name ist Dawison.

Mein Eintritt war eben abgeschlossen, und ich wollte just nach Leipzig abreisen, um meine Familie zu holen, da wurde ich seinetwegen noch zu meinem Chef, dem Grafen Lanckoronski, citirt. Das Engagement Dawison's, welches ich als sicher vor-

ausgesetzt, war zweifelhaft geworden. Holbein figurirte noch als ökonomischer Director, und er hatte Dawison's Forderung zu hoch befunden.

Dawison beschwor mich, sein Engagement durchzusetzen, und wartete bei schlechtem Wetter unten in der Bräunerstraße, bis ich vom Grafen wieder herunterkommen und ihm Bescheid sagen würde.

Ich erklärte meinem Chef, daß der junge Mann engagirt werden müßte, auch wenn er noch einmal so viel verlangte, als er verlangt habe. Er sei ein unzweifelhaftes Talent, und das Personal des Burgtheaters müsse um jeden Preis ergänzt werden durch junge Talente.

Graf Lanckoronski bewilligte das Engagement, und Dawison empfing unten die Nachricht mit der lebhaftesten Erkenntlichkeit.

Ich blieb einige Wochen aus, und als ich nach Wien zurückkam, fand ich ihn — todtgemacht. „Er liegt auf der Nase," sagten die Schauspieler. Mein erstes Engagement erschien als verunglückt. Er hatte während meiner Abwesenheit seine Debutrollen gespielt, und derselbe Schauspieler, welcher als Gast sehr gefallen, war als Debutant durchgefallen.

Als ich hörte, welche Rollen er gespielt, war mir Alles klar. Er selbst war über sich ganz im Unklaren und meinte wol eigentlich, Alles spielen zu können. Da hatte man ihm denn allerdings lauter schöne Rollen gegeben, aber vorzugsweise Wiener Rollen, das heißt Rollen, welche durch Lieblinge des Wiener Publicums große Geltung erlangt hatten, welche aber gerade specifische Eigenschaften der Wiener Lieblinge voraussetzten. Dawison hatte nun gerade diese Eigenschaften nicht, und so war er in die Grube getaumelt. Dies artige Diplomatenstückchen war seit Jahren üblich gewesen, weil kein thatkräftiger Director die Zügel geführt.

Dawison selbst war völlig entzwei; er hatte allen Muth verloren, und je bedeutender die Rolle war, die ich ihm bot, desto dringender bat er, sie nicht annehmen zu dürfen. Antonius im „Julius Cäsar" war ihm ein unmögliches Wagstück im Burgtheater. „Ja, lieber Freund" — erwiderte ich — „ich bin auch neu wie Sie, und muß auch wagen, Sie müssen vorwärts und müssen die Rolle spielen."

Da kam ein wichtiges Intermezzo. Eines Abends finde ich ein neues Manuscript in meiner Wohnung. Den Namen des Verfassers hatte ich vor Jahren flüchtig in Leipzig kennen gelernt. Dort hatte ich kleine Artikel von diesem jungen Manne in die „Elegante Zeitung" aufgenommen. Sollte der ein Stück

schreiben können?! Ich las sogleich, las bis Mitternacht und reichte am anderen Morgen das Stück ein zur Aufführung. Es war der „Erbförster“ von Otto Ludwig.

Die Rolle des ältesten Sohnes, Andres, bestimmte ich für Dawison. Als wir zur Leseprobe kamen, zog er mich beiseite und klagte nun in entgegengesetzter Richtung: Jetzt ruiniren Sie mich mit so kleiner Rolle! Dabei zeigte er auf die paar Blätter, aus denen die Rolle bestand.

Diese paar Blätter werden Ihre Lorbeerblätter werden — Sie müssen die Rolle spielen.

Und es wurde so. Mit diesem Andres machte er einen Effect, der alles Andere in Schatten warf. Und nun konnte ich weiter mit ihm vorschreiten.

Leicht wurde es noch immer nicht, und das Schicksal war immer noch tückisch: im „Julius Cäsar“ schlug er, hingerissen von Ekstase, die Leiche des Cäsar-Anschütz dermaßen auf den Bauch, daß die Folgen nicht ausbleiben konnten. Der todte Cäsar machte eine convulsivische Bewegung, welche sich für keinen Todten der Welt schickt, auch nicht für Julius Cäsar, und welche ein schallendes Gelächter des Wiener Publicums erregte.

Dabei erfuhr ich, daß dies Publicum das Lachen absolut nicht vergessen kann, der Moment sei auch noch so feierlich.

III.

Der „Erbförster“ machte das Aufsehen eines literarischen Ereignisses. Otto Ludwig's Name war unbekannt, und das Stück zeigte eine ganz neue, ganz eigenthümliche Kraft. Eine realistische Kraft, welche mit Romantik verquickt war. So wurden die Realisten dafür eingenommen, welche nackte Wahrheit in der Dichtung wollen, und die Idealisten, welche höhere Beziehungen verlangen, meinten in der romantischen Wendung des Stückes auch ihre Rechnung zu finden.

Das Trauerspiel wirkte bis auf seinen Höhepunkt ungemein kräftig und erfrischend. Die realistische Schilderung der Charaktere im Forsthause war geistig durchhaucht von fein menschlichen Zügen; die Bewegung des Handlungsstoffes war ganz natürlich, und der Athem der Romantik über alledem erschien anspruchslos und reizend.

Eben deßhalb wurde das Stück auch vortrefflich gespielt. Denn die Schauspieler hängen ganz vom Dichter ab. Sie können keine guten Wirkungen erzwingen, wenn dem Dichter nicht der glückliche Zusammenhang und der überzeugende Aus-

druck gelungen ist, und sie wirken nur dann leicht und sicher, wenn der Dichter ins Schwarze trifft. Anschütz als Erbförster erquickte durch solides, wohlthuendes, ganz und gar einfaches Spiel. La Roche gab in dem Waldläufer Weiler ein Meisterstück der Genremalerei, Dawison brachte die Wuth und das innere Entsetzen eines gemißhandelten Jünglings genial zur Anschauung — bis zur Höhe des vierten Actes meinte man eine neuclassische Schöpfung vor sich zu sehen.

Von da an knickte das Stück, und am Ende verlor es all seine glückliche Macht. Warum? Der Inhalt des Stückes übertrieb sich, und die früher angenehm colorirende Romantik wurde grell, wurde in diesen Charakteren eine gemachte und unwahre Erhöhung.

Es überflog Einen der Eindruck: dieser begabte neue Dichter muß erkrankt sein mitten in der meisterhaft geführten Arbeit. Wer später hörte, daß Otto Ludwig in der That von tiefer körperlicher Krankheit befallen war, der meinte wol, darin den Aufschluß zu finden.

Das war es aber nicht allein, was den Ausgang des „Erbförster“ beschädigte. Es war die literarische Erziehung, welche Ludwig in der Jugend durchgemacht, die Erziehung, welche uns Allen angekränkelt worden ist, die wir in den Zwanziger- und Dreißiger-Jahren unsere literarische Jugend verlebt haben. Die Romantik der Novalis, Brentano, Arnim, Tieck war zu Anfang des Jahrhunderts durch die großen kritischen Talente der Gebrüder Schlegel emporgeschwindelt worden gegen Schiller und Goethe, deren Ruhm unbequem wirkte auf junge Autoren. Besonders gegen Schiller war sie gemünzt. Diese Romantik, als Reaction zur Welt gebracht, war nie ganz gesund und hatte von Hause aus sehr viel künstlich Gemachtes in ihrem Innern, künstliche Religiosität, künstlichen Natursinn, künstliche Liebe. Wer kennt sie denn jetzt noch, die Productionen, welche in unserer Jugendzeit für Ideale galten; wer kennt und liest noch Tieck's „Genovefa“ und „Kaiser Octavianus“, und Arnim's „Gräfin Doloris“ und Brentano's „Gründung Prags“! Sie sind verweht vom Staube der Zeit, wie alle Pflanzen verweht werden, die keine gesunden Wurzeln haben. Aber diese Männer und diese romantische Schule waren voll Geist und Bildung, und es war ihnen durch ihre kritischen Wortführer Schlegel gelungen, einen sogenannten poetischen Canon zu gründen in der deutschen Literatur. Dieser Canon ist eigentlich erst durch das junge Deutschland angegriffen worden, allerdings ungleich und oft ungenügend angegriffen worden, denn wichtige Wortführer des jungen Deutschland stammten selbst noch aus

der romantischen Schule. Aber der Angriff war doch so weit wirksam, daß die Autorität der blauen Romantik erschüttert wurde und daß sich neue Grundsätze anbahnen konnten, welche neuerdings realistisch genannt werden. Otto Ludwig hatte in seiner Jugend diese blaue Romantik eingesogen und hatte erst in reiferem Alter die Berechtigung der realen Dinge in der Poesie erkannt. Für Letzteres boten seine Eindrücke des heimatlichen thüringischen Kleinlebens Material in Fülle, denn er war immer arm und war vertraut mit allem Handwerkszeug der Kümmerniß, mit allen Athemzügen der Erholung von den Leiden des Lebens.

Aus solcher Ehe zwischen Romantik und realen Eindrücken des thüringischen Land- und Waldlebens ist der „Erbförster" entsprungen. Er hat zwei Seelen, eine kranke und eine gesunde.

Das Stück erbaut sein Gerüst auf einer ganz interessanten Idee. Der Förster hat den Wald aufgezogen, er betrachtet ihn deßhalb als sein Eigenthum und will dem juridischen Eigenthümer nicht zugestehen, daß dieser zerstörend darüber verfügen könne. Das ist interessant für ein Schauspiel, aber nicht haltbar für eine Tragödie. Mitten in einer juridisch geordneten Welt kann man diese Welt nur bis auf einen gewissen Grad leugnen, nicht total. Wer sie total leugnen will und doch übrigens ganz mit derselben Welt lebt, ja in innigem Familien-Zusammenhange mit dieser Welt lebt, der ist ein Sonderling und man nennt sein Leugnen eine Marotte. Sonderling und Marotte sind geeignet für Lust- und Schauspiel, nicht fürs Trauerspiel. Wenn es der Sonderling zum Aeußersten treibt, so haben wir die Empfindung: er übertreibt. Und mit dieser Empfindung besteht keine Tragödie.

Hier waltet schon die kranke romantische Seele des Stückes; denn die Romantik verachtete die realen Verhältnisse und trieb einen einfachen Forstmann zu spitzfindigem Naturrechte, welches das Eigenthum leugnet unter gewissen Voraussetzungen.

Wir aber, die wir im Theater sitzen, gehen mit dem Erbförster nur bis zu dem Punkte, wo er tragischen Ernst macht mit seiner interessanten Vorstellung vom Eigenthume. Zu diesem tragischen Ernste schütteln wir den Kopf, und unsere ernste Theilnahme ist dahin.

Kommt nun im letzten Acte gar das ganze romantische Spielzeug hinzu von der blauen Blume und von der Vision der Tochter, und soll sich diese Vision der Tochter zuletzt bestätigen durch den Tod der Tochter von Vatershand, dann

schütteln wir den Kopf zweimal. Das Alles ist künstlich romantischer Nachdruck für sonst gesunde Forstleute, und der Ausgang des Stückes wird für uns ein trauriger, nicht aber ein tragischer. Wir gehen hinweg mit dem Ausrufe: Wie schade!

So that auch das Wiener Publicum. Trotz Anerkennung vortrefflicher Eigenschaften im Stücke und trefflicher Darstellung des Stückes blieb das Publicum aus bei den ferneren Vorstellungen.

Und trotz alledem ist das Stück eine Arbeit von Verdienst und Kraft und Reiz. Nur übel verstandene Romantik hat es verstümmelt.

Ich setzte dies Alles Ludwig auseinander in einem langen Briefe und schlug ihm eine Umarbeitung vor. Wurde die falsche Romantik herausgeworfen, so konnte ohne gar große Umgestaltung ein Schauspiel entstehen, welches unzerstörbar auf dem deutschen Theater blieb. Er sah auch dies Alles ein, er stand bis auf einen gewissen Grad schon über seinem Werke — aber er konnte sich doch nicht zur Umarbeitung entschließen.

Die ästhetische Lehre, welche wir in der Jugend eingesogen, wird in uns zur Glaubenslehre. Sie ganz zu wechseln, wird uns so schwer, wie unseren kirchlichen Glauben zu wechseln.

Ich meinte übrigens, ein trotz seiner Gebrechen so talentvolles Stück verdiente auch von unserer Seite ein Opfer, will sagen ein Opfer der Kasse. Beharrlich brachte ich also jedes Jahr den „Erbförster" wieder, der leider nur auf einigen deutschen Theatern gegeben und wieder verschwunden war. Ich rechnete darauf, daß man allmälig die Uebelstände als bekannt voraussetzen und in den Kauf nehmen werde für außerordentliche Vorzüge. Ich rechnete ferner auf das große Gewicht, welches ein echtes Theater-Publicum wie das Wiener auf die Darstellung legt. Nur in Wien kann ein Stück lange leben durch die einleuchtende Trefflichkeit der Darstellung; draußen nicht. Und Anschütz wurde als Erbförster unübertrefflich gefunden. Ich theilte diese Meinung, soweit sie sein Spiel betraf; sein Naturell fand ich nicht streng genug für den Charakter. Aber das war meine Privatmeinung, das Publicum kannte und theilte sie nicht; ich baute also hartnäckig auf den Theatersinn des Publicums und führte das Stück immer wieder vor, obwol Jahr um Jahr keine günstige Wendung für die Kasse eintrat.

Endlich gelang es doch; der Besuch steigerte sich, ich

glaube wol vorzugsweise darum, weil man den alten Herrn — Anschütz war schon hoch in Jahren — in der berühmten Rolle noch einmal sehen wollte. Und so wurde der „Erbförster" wirkliches Repertoirestück.

Meines Erachtens kann und sollte der „Erbförster" wieder aufgenommen werden, sobald sich eine jüngere Kraft für die Hauptrolle eignet. Ist sie, wie ich wünsche, im Naturell strenger, so wird sie allerdings doppelte Schwierigkeit finden, gegen die Beliebtheit der Anschütz'schen Weise aufzukommen, das Trauerspiel selbst aber wird in dieser Einen Richtung wahrscheinlicher werden. Denn ein weicher Erbförster widerspricht den letzten Wendungen zu sehr und macht als Kindesmörder einen doppelt peinlichen Eindruck.

Zwischen „Faust" und „Erbförster" waren noch andere Neuigkeiten gewonnen worden, Stücke und Schauspieler. Das Dirigiren entwickelte sich mir wie das Romanschreiben: man drängt auf ein Hauptcapitel zu und unterwegs begegnet man einem Nebencapitel nach dem anderen, und ist am Ende ganz zufrieden mit solcher Verzögerung, weil man unterwegs verstärktes Leben gewinnt und gehäufte Steigerung erreicht für das Hauptcapitel. Ich hatte als Hauptcapitel fortwährend die Inscenesetzung des „Julius Cäsar" vor Augen, und diese fand große Schwierigkeiten, namentlich auch Personal-Schwierigkeiten. Denn solch ein massenhaftes Römerstück machte größere Anforderungen, als die letzte Holbein'sche Zeit mit ihrem Nachlasse zu befriedigen im Stande war. Es hatte den Anschein, als sei dies im ersten Halbjahre gar nicht möglich, und ich meinte sehr unzufrieden sein zu müssen, gewann aber unterwegs recht wesentliche Dinge: ein paar dauernde neue Stücke und ein paar dauernde neue Schauspieler.

Gutzkow hatte zum Jubeljahre Goethe's 1849 ein Gelegenheitsstück für Frankfurt geschrieben, den „Königs-Lieutenant", und dafür wenig Dank geerntet, wie das zu gehen pflegt, wenn Gelegenheits-Arbeiten größeren Anspruch machen. Sie sollen rasch entstehen, sollen zahlreichen Zwecken des Augenblicks dienen und sollen dann doch nicht rasch wieder vergehen, ja auch noch den Maßstäben ewiger Kunstwerke gerecht werden. Das ist selbst Goethe nicht gelungen mit größeren Compositionen, obwol gerade er bekanntlich die Gelegenheit sehr hoch schätzte für poetische Thätigkeit. Gutzkow's Arbeit enthielt jedenfalls mannichfache historische Elemente, welche für das Wiener Publicum werthvoll waren, da die Absperrung Oesterreichs vom deutschen Dichterleben dem österreichischen Volke gar viel entzogen hatte von den intimen Reizen unserer literarischen

Entwicklung. Ich meinte durch eine sorgfältige Insceneſetzung dieſen „Königs-Lieutenant“ gefällig machen zu können. Ein neuer Schauſpieler bot ſich dar für die Hauptfigur; Jacob Lußberger, auch ein geborner Frankfurter. Er beſtand ziemlich gut, und das Stück, welches anderswo als Gelegenheitsſtück vorüberging und nur durch Gaſtrollen von Zeit zu Zeit wiedererweckt worden iſt, hat auf dem Burgtheater einen Platz im Repertoire erhalten.

Uebrigens war für Lußberger gerade die Frankfurter Herkunft ſehr lange ein ſchweres Hinderniß des Aufkommens. Der fränkiſche Stamm am Niedermain, und namentlich in Frankfurt, hat in ſeinem Dialekte einen ſingenden Naſalton zum Lieblingstone erwählt, welcher für die Bühne nicht geſucht wird. Der treffliche Frankfurter Komiker Haſſel, der dortige „Bürger-General“, hat mir zwar in ſeiner würdevollen Laune einmal verſichert, dies ſei gerade der Ton, welcher von den alten Franken an die Franzoſen übergegangen, und juſt er habe die franzöſiſche Sprache zur Weltſprache gemacht. Aber dieſe geſchichtliche Anſchauung iſt vereinzelt geblieben und jedenfalls nicht ins Theater-Publicum gedrungen, denn Lußberger litt ſehr unter dieſem gemeinſamen Stammlaute alter Franken und moderner Franzoſen. Wie oft erlebten wir's, daß er eine ganze Scene vortrefflich geſpielt hatte — er war ein ſehr tüchtiger Schauſpieler — und am Ende derſelben ſchlängelte ſich dieſer fragliche Naſalton mit naiver Zudringlichkeit ins Schlußwort und verſtimmte das Publicum, welches ſchon bereit geweſen war zum Applauſe.

Was gab ſich Lußberger auf mein Zureden für Mühe, dies Heimchen loszuwerden! Umſonſt. Sein „Daheim“ untergrub alle Mühe. Seine alte Mutter lebte bei ihm; er liebte ſie zärtlich und verkehrte zu Hauſe nur mit ihr. Natürlich in heimatlicher Redeweiſe. Und ſo conſervirte er ſich bei aller Gegenbeſtrebung dies Merkmal des Dialektes. Auf Unglück folgt Glück, pflegt man zu ſagen — die Mutter ſtarb, und Lußberger wurde freier und freier, endlich meinten wir geſiegt zu haben. Da — ach, auf Glück folgt auch Unglück, da, als wir den Sieg ſchon in Händen hielten, da — ſtarb Lußberger ſelbſt. Ein Herzſchlag raffte ihn in voller Manneskraft hinweg.

Das war mir ein ſchmerzlicher Verluſt. Lußberger war ein liebenswürdiger, ſolider Mann mit guter Schulbildung, mit unermüdlichem Bildungsſtreben, mit eiſernem Fleiße und mit jener geſunden ſchauſpieleriſchen Begabung, welche man Ifflandiſch nennt, einfach, wahr und reiflich erwogen. Frei

vom Dialekttone, hatte er eine schöne Zukunft vor sich im Fache der Väter und geschmeidigen Charakterspieler. Er beherrschte auf der Scene sein Material mit voller Sicherheit und hatte dadurch einen großen Vorsprung vor so vielen begabten deutschen Schauspielern, welche die Abhängigkeit vom Souffleur nicht loswerden können, eine Sklaverei, die nie ein volles schauspielerisches Kunstwerk erreichen läßt. Darüber war Lußberger auch mit sich ganz im Klaren, und sein Streben war ein systematisch geregeltes. Ich erinnere mich einer Streitscene auf der Probe, welche dies deutlich an den Tag legte. Gereizt durch ein anderes Mitglied, welches den Souffleur absolut nicht entbehren konnte, entwarf er diesem ins Angesicht voll Zorn ein Bild vom Schauspieler, wie er sein müßte. Er führte dies Bild mit voller Beredtsamkeit und Kenntniß in raschem Redestrome binnen fünf Minuten dergestalt aus, daß es vom Stenographen sofort in die Druckerei geschickt werden konnte und sich als ein erschöpfendes Vademecum für Schauspieler dargeboten hätte. Er besaß alle Eigenschaften für einen guten Regisseur.

Das zweite Stück und der zweite Schauspieler, welche unterwegs gefunden wurden, war „Der verwunschene Prinz" und Herr Meixner.

Der heitere „verwunschene Prinz" wurde Gegenstand einer ernsten Principienfrage. Dieser Prinz ist eigentlich eine Posse, und die Rigoristen meinen, eine Posse gehöre nicht aufs Burgtheater. Im Wiener Sinne haben sie auch Recht. Eine Wiener Posse ist etwas viel Gröberes und Bunteres, als der literarische Begriff Posse in sich schließt. Dieser nennt ein ausgelassenes Lustspiel eine Posse, und ein ausgelassenes Lustspiel ist etwas ganz Anderes als eine Wiener Posse. Es kommt also ganz auf den Grad der Ausgelassenheit an, ob das Stück in einem Schauspielhause zulässig ist, welches den Anspruch auf ein erstes Schauspieltheater streng behaupten will. Und dies ist eine feine Frage. Bei einer großen Anzahl unserer Lustspiele sagt der ästhetische Kritiker mit Recht: es ist mehr Posse als Lustspiel! und es fällt uns doch nicht ein, das Stück vom Burgtheater zu weisen. Die Grenzlinie ist sehr schwer zu bestimmen, und ich habe immer gemeint, man soll sich da vor Pedanterie hüten. Fröhlichkeit ist ein gar gutes Ding. Man soll ihr nicht entgegentreten, so lange sie nicht Neigung zeigt, trivial zu werden.

Die Franzosen wissen recht gut, was sie wollen, indem sie auf ihrem stolzen Théâtre Français die alten Scapinstücke mit gröbster, ja gröblichster Komik jede Woche aufführ-

ren. Es geschicht nicht blos, um ihre classischen Lustspieldichter zu ehren, und neben Molière ist schon Regnard nicht geradezu classisch, und es kommen deren, die unter Regnard stehen. Sie wollen ungebundene, natürliche Frische, sie wollen derbe Heiterkeit, ja unmotivirte Lustigkeit nicht ausgehen lassen auf ihrer Scene; sie wollen den oft verzwickten modernen Reserven vornehmer Gesellschaft einen Widerpart entgegenhalten, damit der Geschmack nicht verschrumpfe in künstlicher wie ängstlicher Convenienz.

Die Warnung vor Pedanterie in dieser Richtung gilt besonders für ein Theater, welches siebenmal in der Woche Schauspiel gibt, also fröhliche Abwechslung dringend braucht. Dazu unsere dramatische Schöpfungskraft, welche im Lustspiele so gar sparsam ist und welche in ihren Lustspielen vorzugsweise nach dem Derben und Possenhaften neigt. Ein Theater wie das Burgtheater, welches nur Schauspiel bringt, soll ferner auch den ganzen Umfang des Schauspieles bringen. Zu diesem Umfange gehört die Posse im feineren Sinne. Vom geschichtlichen Herkommen im Burgtheater spreche ich da gar nicht. Dies Herkommen ist nie rigoros gewesen, im Gegentheile, es ist immer weit über das hinausgegangen, was ich meine. Possen wie die „Pagenstreiche", welche ich auf dem Repertoire fand und für den Faschingssonntag stehen ließ, sind viel ärger, als ich für zulässig erachte. Das ist nicht ein ausgelassenes Lustspiel, das ist eine ausgelassene Posse. Das ausgelassene Lustspiel, welches man literarisch Posse nennt, braucht eine volle Motivirung seiner Wirkungen und unterscheidet sich vom Lustspiele nur dadurch, daß den Wirkungen ein freierer und breiterer Raum gelassen wird.

In diesem Sinne hielt ich und halte ich das Genre des „verwunschenen Prinzen" für ganz zuläßig. Seine heitere Wirkung hat es denn auch in vollem Maße gethan, und der Verfasser, ein anspruchsloser Mann in München, v. Plötz, hatte eine reine, schöne Freude daran, daß seine anspruchslose Arbeit auf einem ersten Theater eingeführt wurde und wohl bestand. Es war Nachfolge so fröhlich sinniger Arbeit von ihm zu erwarten; aber der Tod, welcher einen Zahn auf unsere Dramatiker und guten Schauspieler hat, raffte auch ihn bald darauf hinweg.

Herr Meixner gefiel, und es ward ein Charakter-Komiker gewonnen neben dem freien Komiker Beckmann, welcher so unvergleichlich war in der Freiheit der Komik und welchen der neidische Tod auch vorzeitig hinweggerissen hat.

Noch in einer andern komischen Richtung versuchte ich

das Repertoire zu erweitern. In der Richtung nach Norden, möchte ich sagen. Heinrich v. Kleist's „Zerbrochener Krug" gehört ganz zur nordischen Komik. — Heinrich v. Kleist stand lange auf der Senatorliste unserer großen Poeten. Man meinte, es müsse Alles dafür gethan werden, dem Publicum begreiflich zu machen, daß ihm einer der nächsten Sessel nach Schiller und Goethe eingeräumt werde. Ich gehörte selbst zu dieser Meinung und hatte vor, all seine Dramen in Scene zu setzen. Wie weit ich damit gekommen bin, wird die Folge zeigen. Zuerst brachte ich den „zerbrochenen Krug", der hier nie gegeben worden; eigentlich ohne Erfolg. Er erschien zu nordisch, zu kalt, zu gedacht, zu abstract. Mehr Komik für den Denker als für den Zuschauer. Der Unterschied unserer deutschen Landsmannschaften zeigt sich da sehr deutlich. Die märkische Landsmannschaft, zu welcher Kleist gehörte, findet das Stückchen ihrem Geschmacke zusagend, sie folgt ihm mit Behagen. Döring gibt auch den Dorfrichter Adam viel cynischer, schärfer und frecher als La Roche, und die Döring'sche Charakteristik entspricht dem märkischen Grundtone. Die norddeutsche Komik steht eben der Kaustik viel näher als die süddeutsche. Aber auch im Norden muß dieser durch die Romantiker berühmt gewordene „Krug" gestrichen werden bis auf die Knochen. Er ist viel zu breit für die Scene. Und dem Süddeutschen ist ein Körper ohne Fleisch ein mißlich Ding.

Endlich! — die Maisonne schien schon glühend warm — kam ich an die Proben des „Julius Cäsar". Diese Aufgabe wurde wie das Staatsexamen des neuen Directors betrachtet, und alle Anstrengungen eines so schweren Actes brachte sie auch mit sich. Die großen Volksscenen waren in solcher Art eine Neuerung auf dem Burgtheater, und ich hatte sie gegen den Regisseur durchzusetzen. Das klingt auffallend, wenn ich den Regisseur nenne. Anschütz war's, ein sonst friedlicher, seiner Kunst ehrlich ergebener Mann. Unser Streit war auch kein persönlicher, er war ein Streit um Grundsätze. Alte und neue Schule stießen hiebei hart an einander. Anschütz wollte nicht zugeben, daß die auf der Bühne Agirenden gar keine gesellige Rücksicht auf das Publicum nähmen. Er fand es respectwidrig, daß sie dem Publicum sogar den Rücken zukehrten. Ich dagegen erklärte mich als Gegner dieser geselligen Rücksicht und behauptete, die Scene habe alle Rechte eines Gemäldes. Ich verwies auf große historische Bilder, welche ihre Größe einbüßen würden, wenn alle Köpfe und Leiber en face oder auch nur halb en face erscheinen müßten. So wenig im Conversationsstück die Schauspieler immer nach dem Publicum zuge-

kehrt sprechen dürften — und dies sei ja ein charakteristischer Vorzug des Burgtheaters, daß es den Eindruck wirklichen Lebens durch natürlichen Verkehr auf der Bühne hervorbringe — ebensowenig dürfe das im großen historischen Stücke geschehen. Berufe man sich auf höheren Styl im höheren Stücke, wie Anschütz that, so meinte ich das zurückweisen zu müssen. Steifheit und unwahre Wendung möge Styl heißen, ich hielte dies aber für schlechten Styl und glaubte auch Styl zu erreichen durch Ordnung und Gesetz in der freien Bewegung.

Nach meinem Sinne eingerichtet, erschien denn die große Volksscene auf dem Forum und machte eine elektrisirende Wirkung.

Ich selbst wurde bei der ersten Vorstellung nicht viel gewahr von dieser Wirkung, denn ein literarischer Freund zog mich aus der Loge und demonstrirte mir im Corridor, während das Publicum im Saale sich für meine Inscenesetzung erklärte, daß dies Alles nicht richtig wäre und dem wohlgeschulten Wiener Publicum mißfällig werden müßte.

So wahr ist es, daß wir in diesem Leben jeden Erfolg bis auf Heller und Pfennig bezahlen müssen.

IV.

Der Erfolg der „Cäsar"-Vorstellung war ein vollständiger. Er erwarb der Direction ein volles Zutrauen. Und dieses Zutrauen hat mir das Publicum mit liebenswürdiger Nachsicht für all meine Gebrechen bis zu meiner letzten Directionsstunde im Burgtheater bewahrt. Ich bin dafür dem Wiener Publicum zu tiefem Danke verpflichtet.

„Julius Cäsar" gewann hiedurch eine feste Dauer. Trotz warmer Sommerszeit konnte er bis zu den Ferien, bis Ende Juni, sechsmal bei vollem Hause gegeben und nach den Ferien in demselben Jahre ebenso oft wiederholt werden. Ja, er übte seine Anziehungskraft einer Novität auch das nächste Jahr aus und ist alsdann Jahr für Jahr zahlreich wiederholt worden.

Ein römisches Stück ohne Liebes-Intrigue, nur große Staatsereignisse darstellend, und mit schwachem Schlusse!

Wäre das in einer andern deutschen Stadt, wäre das in Berlin möglich? Kaum. Man gibt dort auch „Julius Cäsar", aber er erscheint nur nach langen Zwischenräumen. Und doch hätte Berlin einem strengen Shakspeare-Stücke gegenüber gar Mancherlei voraus gegen Wien. Die Shakspeare-Muse steht dem dortigen Publicum wirklich näher. Die norddeutsche Landesart ist der englischen schon verwandter; die literarische

Bildung ist zahlreicher verbreitet durch gute Schulen, und der protestantische Geist kommt der Shakspeare'schen Gedankenwelt vorbereitet entgegen, denn Shakspeare's Gedankenwelt entsprang ja der protestantischen Freiheit im Denken. Da wäre also doch Vorsprung genug, um den mangelnden Romanreiz eines streng politischen Stückes leichter entbehren zu können. Noch mehr: das Wiener Publicum ist zwar dem Berliner darin voraus, daß es die Schönheit eines Stückes rascher und wärmer auffaßt, aber das Berliner folgt einer verständigen Composition ruhiger und überlegter, es erschrickt deßhalb weniger vor consequenten starken Ausbrüchen einer solchen Composition; es hat Nerven, welche durch systematische Literarbildung stärker gehärtet sind. „Othello" zum Beispiel, dasjenige Stück Shakspeare's, welches am folgerichtigsten motivirt und geführt ist, wird in Wien immer bis auf einen gewissen Grad gescheut und gefürchtet. Die Ausbrüche Othello'scher Art haben für das eigentliche Burgtheater-Publicum stets etwas Erschreckendes und Bedenkliches und müssen durch Shakspeare's Namen gedeckt werden. Das ist in Berlin ganz anders. Die Folgerichtigkeit, wenn auch noch so grimmvoll, sagt dem dortigen Sinne zu. „Othello" ist in Berlin geradezu populär.

Und trotz all dieser Eigenschaften des Näherstehens würde ein Stück wie „Julius Cäsar" schwerlich eine so mächtige und andauernde Theaterwirkung machen, wie es sie in Wien von 1850 an gemacht hat. Dazu ist ein warmer Theatersinn, ist ein schöner Enthusiasmus für ein großes neues Stück erforderlich, und der naive Respect des Wieners für eine Größe, welche ihm unerwartet entgegentritt. Diese naive Empfängniß ist und bleibt eine unschätzbare Eigenschaft des Wiener Publicums. Sie bringt allerdings manchmal zur Verzweiflung, wenn sie sich durch Mangel an Kenntniß verleiten läßt, jede fremdartige Aeußerlichkeit heiter und lustig zu begrüßen, und jedes Befremdliche kurzweg anzulachen oder gar auszulachen. Aber den eingebornen künstlerischen Grundton verleugnet das große Wiener Publicum nie. Es erkennt das Echte in der Kunst immer und huldigt ihm stets mit Hingebung. Und gerade die Hingebung ist ihm so eigenthümlich wie dem Pariser Publicum. Ihr vorzugsweise verdankt es Wien, daß es noch ein gutes Schauspiel haben kann, während die anderen deutschen Städte es immer mehr entbehren müssen. Diese Hingebung erhöht den Dichter und erhöht den Schauspieler.

Für „Julius Cäsar" waren übrigens auch die Revolutionsstöße, welche Wien kurz vorher erschüttert hatten, eine Vorschule gewesen zu geneigtem Verständniß. Die römische

Revolution im Stücke weckte helle Erinnerungen. Namentlich die Volksscenen thaten dies, indem sie die Wankelmüthigkeit und den jähen Wechsel der Volksstimmung zeigten.

Aber bei all diesen Erklärungen erscheint mir immer die große und dauernde Wirkung des Stückes höchst merkwürdig, wenn ich es als Theaterstück an meinem Auge vorübergehen lasse.

Das Stück selbst, von großem Geiste geführt und eine der größten Compositionen Shakspeare's, leidet doch in unserm heutigen Theater und für unseren heutigen ausgebildeten Theatergeschmack an manchem Uebelstande und an einem ganz unwirksamen letzten Acte.

Der Held Julius Cäsar handelt nicht, sondern ist nur Mittelpunkt der Handlung. Er verschwindet sogar schon inmitten des Stückes. Wir müssen uns damit begnügen, daß sein Geist ersichtlich fortwirkt.

Dies ist eine Strecke lang meisterhaft bewerkstelligt. Sein Rächer Antonius entwickelt sich in der großen Rede und in Beherrschung der Volksmassen so mächtig, daß diesen Scenen nichts Aehnliches in der ganzen Literatur Europas an die Seite zu stellen ist.

Aber von da an werden wir inne, daß die einheitliche Triebkraft ausgeht. Die berühmte Zankscene zwischen Brutus und Cassius, die erwachende Nemesis des beseitigten Herrn, ist als gut gedachte und gut geführte Scene wol angethan, den Geist des Zuschauers interessant zu beschäftigen. Das künstlerische Bedürfniß des Zuschauers jedoch befriedigt sie nicht mehr. Sie kommt zu spät im dramatischen Organismus. Wir sind schon auf der Höhe des Endes, und da genügt eine Scene nicht mehr, welche nur an unser zustimmendes Verständniß gerichtet ist. Wir brauchen da ein stärkeres, drangvolleres Moment. Da folgt die leibhafte Geisteserscheinung Cäsar's und stellt unsere erschütterte Theilnahme wieder her. Wenigstens einigermaßen.

Der letzte Act aber genügt uns nicht in seiner blos epischen Führung, und er hat theatralisch schwere Mißlichkeiten. Wir haben uns darein ergeben, statt des todten Cäsar einen neuen Helden zu erhalten, den Brutus. Das ist auf der Bühne viel abschwächender als im Lesen. Wir müssen aber auch noch einen Concurrenten mit in den Kauf nehmen, den Cassius, und schließlich müssen wir zwei Sterbescenen dieser zwei Helden von theatralisch schlimmer Gleichmäßigkeit durchmachen. Das kühlt ab über die Gebühr.

Ich führe dies an, um auf den Unterschied aufmerksam

zu machen zwischen der Theaterkritik und der Buchkritik. Letztere haben wir in fast argem Maße über Shakspeare, eine wahrhaftige Theaterkritik über die Shakspeare-Stücke haben wir in sehr geringem Maße.

Unsere Buchkritik über Shakspeare ist bekanntlich ein unerschöpflicher Born des Lobes, und ich will gar nicht streitig machen, daß sie unserem literarischen Geiste reiche Hilfsquellen erschließen hilft, wie überschwenglich sie sich auch oft geberde, wie grundlos sie auch oft folgere und thürme. Aber ich muß doch einmal darauf hinweisen, daß diese Shakspeare-Kritik uns meist ganz irrthümlich berichtet über die Wirkung der Shakspeare-Stücke auf dem Theater. Ich wüßte kaum einen der Shakspeare-Erklärer, welcher darin eine Bedeutung hätte.

Gervinus am wenigsten. Er führt geradezu irre. Sein Urtheil über die Theaterwirksamkeit Shakspeare's ist eine völlige Merkwürdigkeit.

Wenn er sagt: dies Stück empfiehlt sich ganz besonders für die Bühne, dann kann man sicher sein, es ist nicht aufführbar. Und wenn er seine Bedenken äußert über die Aufführbarkeit, dann kann man sich getrost mit der scenischen Einrichtung des Stückes beschäftigen. Denn von dem Talente des Schauspielers Shakspeare weiß Gervinus kein Wort. Wie oft überrascht uns dies Talent bei der Insceneſetzung! Es hat kein dramatischer Autor so viel scenische Macht, die wir heute noch nicht mit all unserer Classificirung der Effecte hinreichend erklären können, als gerade Shakspeare. Er war auch darin ein Genie.

Aber er hatte eine ganz andere Bühne, als wir sie haben, und seine Zuschauer machten ganz andere Ansprüche, als die unserigen sie machen, und um über Theaterwirkung etwas voraussagen zu können, muß man eben eine plastische Phantasie haben. Just diese aber geht zumeist Gelehrten ab. Sie sind vorzugsweise Denker, nicht Künstler. Und gerade Gervinus ist völlig verlassen von jedem Atom plastischer Phantasie. Man braucht nur seinen Styl anzusehen, eine wahre Tortur für den Leser, welcher irgend ein künstlerisches Bedürfniß hat. Die Gedanken drängen sich und stoßen sich in dunkler Kammer. Gervinus sieht sie selber nicht; er hat nie eine Anschauung und kann deßhalb auch keine geben.

Es gehört zu unserem deutschen Schicksale, daß eben solch ein Mann — reich an Kenntnissen und unermüdlich im Fleiße, aber ohne jede plastische Fähigkeit — über unsere Poeten zu Gerichte sitzt. Die Grund-Elemente der Poesie, naive Anschauung und glückliche Gestaltung, sind seinem Naturell

versagt, er muß seinem Wesen gemäß die Dichter nach Gedanken-Kategorien messen und muß also Poeten wie Goethe aufs ärgste mißhandeln.

Bei einem Landsmanne wie Goethe thut das weniger Eintrag. Der steht unserem Verständnisse so nahe, daß unverständiger Tadel an uns abgleitet. Aber wenn der Kritiker ohne Augen über die Wirkung blos gelesener Dramen redet, dann muß er den Leser irreleiten. Glücklicherweise ist er durch den großartigen Geist Shakspeare's so eingenommen für diesen Dichter, daß er auch das lobt, was er nicht sieht, und so wird sein reichlich gesammeltes Material immerhin werthvoll, seine rastlos und unruhig combinirende Dialektik immerhin anregend, wenn man sich durcharbeitet durch das Dornengestrüpp seiner Rede, und wenn man auf der Huth bleibt bei seinen Folgerungen. Aber vor seinen Verkündigungen der Shakspeare'schen Theater-Effecte möge Jedermann gewarnt sein.

Was die Einrichtung des „Julius Cäsar" für unsere Scene betrifft, so bin ich sehr vorsichtig zu Werke gegangen. Es war das erste Stück, welches ich für die Aufführung redigirte, und da ist man noch sehr schüchtern. Längere Theaterführung macht in diesem Punkte dreist, ja gewaltsam. Das unmittelbare Leben stellt gebieterische Forderungen, und die offene Scene mit dem anwesenden Publicum ist unmittelbares Leben. Da hören alle erlernten Rücksichten auf; man will und muß bestehen, und das Publicum da unten fragt nicht nach literarischer Geschichte, es fragt nur, ob das da oben dargestellte Stück seinen lebendigen Ansprüchen genügt.

Der Theater-Director Schröder, welcher das große Verdienst hat, Shakspeare auf der deutschen Bühne eingeführt zu haben, ist am gewaltsamsten vorgegangen.

Die literarische Kritik hat auf der anderen Seite den Beruf, das Original zu vertheidigen gegen die Abänderer und dadurch die Abänderer in Schranken zu halten. Der geschichtliche Verlauf stellt das Gleichgewicht her zwischen Beiden. Gebiert die Abänderung ein dauerndes Stück, dann wird die literargeschichtliche Einwendung wirkungslos; gelingt das nicht, dann wird der frevelhafte Theater-Director gestäupt. Das Bedürfniß nach neuen Stücken zwingt ihn aber schon morgen wieder zu neuen Versuchen; denn das lebendige Bedürfniß respectirt kein Verbot, es gehe von bürgerlicher Polizei aus oder von literarischer Polizei.

„Julius Cäsar" bedarf in seinem Baue auch für unsere Scene keiner wesentlichen Veränderung. Nur im letzten Acte

macht das scenische Arrangement eine Zusammenziehung nöthig.

Einige Wochen nach dem „Cäsar", also mitten im Sommer, brachten wir „Rosenmüller und Finke", von Töpfer, zum erstenmale. Ich machte keine Umstände und legte es in so ungünstige Jahreszeit, für welche man sich sonst jeder Neuigkeit enthält, weil ich ein schlechtes Gewissen hatte mit dem Stücke. Unsere praktischen Lustspiele nehmen sich in der Lectüre gar gröblich aus und gar bedenklich. Ehe das frische Gelächter die leeren Stellen ausfüllt, erscheinen sie verzweifelt ordinär. Ich hatte auch noch zu wenig Praxis, um hinreichend zuversichtlich zu sein in diesem Punkte. Und die erste Aufführung gab meiner jungfräulichen Scheu vollständig Recht. Das jetzt so beliebte Lustspiel wurde am ersten Abende unzweideutig abgelehnt. Man hatte viel gelacht, schwieg aber gegen den Ausgang und zischte am Ende.

Dies will im Burgtheater sagen: das Stück läßt sich leidlich an, genügt aber doch den Anforderungen nicht, die wir zu stellen berechtigt sind. Beim Schauspiel und Trauerspiel ist dies ein Verdict, von welchem es keine Appellation gibt. Die Leute kommen da eben nicht zur zweiten Vorstellung. Beim Lustspiele aber gibt es eine Appellation. Die Erheiterung ist ihnen zu nothwendig. Man erzählt zu Hause: classisch ist das Stück nicht, es sündigt vielfach, aber es unterhält doch. Kann man sogar sagen: es unterhält lustig, dann schwinden alle Bedenklichkeiten und die Leute kommen zahlreich zu den Wiederholungen. Dann hat das Stück seinen kritischen Abweis erlebt, das Gewissen ist beruhigt und es findet seinen praktischen Erfolg zu männiglicher Unterhaltung. So hat es sich ereignet mit „Rosenmüller und Finke".

Ohne diesen praktischen Ausgleich könnte auch kein Theater bestehen; denn es werden gar wenig Stücke geschrieben, welche der Kritik und dem Bedürfnisse der Unterhaltung gleichmäßig genügen.

Einige Monate später verschafften wir uns selbst, Regisseure und Director, eine originelle Unterhaltung. Wir trachteten ein Stück aufzuführen, in welchem lauter ungestüme Jugend zu toben hat, und wir wollten einen großen Theil dieser ungestümen Jugend durch alte Herren darstellen lassen. Theils fehlte wirklich noch die hinreichende Anzahl junger Schauspieler, theils sollte uns solch eine würdevolle Besetzung als Passirschein dienen. Wenn die Behörde sähe, daß Papa Anschütz einen wilden Jüngling spielen wollte, so war das,

meinten wir, eine Zusicherung, daß nichts Ungebührliches beabsichtigt würde.

Wir wollten Schiller's „Räuber" aufs Burgtheater bringen. Sie waren im Theater an der Wien gegeben worden, im Burgtheater aber nie. Die Censur war in frühester Zeit dagegen gewesen, und eine unklare Scheu vor Rohheit gab der Censur Recht. Schreyvogel hatte meines Wissens keinen Versuch gemacht; in Deinhardstein's leichtes Wesen paßte solch ein urwüchsiges Stück gar nicht, und Holbein hätte wol in den letzten zwei Jahren Gelegenheit dazu gehabt, er gehörte aber in eine Beamtenrichtung, welche mit Wagner im „Faust" dergleichen scheut, „weil ich ein Feind von allem Rohen bin". Regierungsrath v. Holbein war ein gewissenhafter und ehrenhafter Beamter, welcher in allen Verwaltungs-Angelegenheiten Sorgfalt, Strenge und Muth entwickelte; in allen Fragen aber, welche das Theater mit Politik in Berührung brachten, war er ängstlich und zaghaft.

So lagen denn die „Räuber" Anno 1850 noch für das Burgtheater wie auf einer unnahbaren Insel im fernen Ocean. Wir aber rüsteten eine Expedition, um diese Insel zu erobern. Anschütz stand als Schweizer auf dem Deck, Löwe als Spiegelberg, und so fort lauter erfahrene Jünglinge; Fichtner als Hermann der Bastard stach beinahe ab. Die beliebte Form für zu hoch oder zu niedrig hängende Früchte, das Gesuch um eine Wohlthätigkeits-Vorstellung, war unsere Flagge, und nicht ohne Zagen meldeten wir uns mit diesem verwegenen Unternehmen bei unserer Behörde. Als wir eintraten, flüsterte mir Anschütz zu: Doctor! Wir erleben ein Unglück und werden mit Schimpf und Schande fortgejagt.

Ich muß vorausschicken, daß unser Chef, welcher zu Anfang für eine große Schaar von Stücken die rothen Kreuze gemacht, im Laufe des Jahres etwas milder geworden war. Er war ein Tory und streng in seinen Grundsätzen, welche mit dem Liberalismus der Zeit wenig Gemeinsames hatten. Aber er war einer vorsichtigen, logischen und ehrlichen Beweisführung nicht immer unzugänglich; er war günstig gestimmt durch die Erfolge, welche dem Theater gelangen, und er handelte nicht gern gegen die Strömung, welche eben an oberster Stelle herrschte. Diese Strömung war im Jahre 1850 noch nicht ausgesprochen anti-liberal. Man hatte noch zu viel aufzuräumen und vorzubereiten, ehe man an die Aufhebung einer Verfassung denken konnte, welche unter freisinniger Form ganz Oesterreich zusammenhielt und der Verbesserung fähig war. Graf Lanckoronski, ein Schwager Stadion's, ließ sich damals

wol noch daran erinnern, daß sein Schwager starken Antheil habe an dieser liberalen Verfassung und daß unter solchen Umständen wol auch die „Räuber" —

„Die Räuber?!"

Von Schiller, wurde schüchtern hinzugesetzt, um den bösartigen Titel zu entschuldigen.

Er lächelte zu dem abenteuerlichen Jünglingswunsche der alten Herren, aber er schüttelte doch langsam das Haupt und zeigte wenig Lust, ihn zu gewähren.

Es ist merkwürdig, was dies erste Stück Schiller's den Leuten zu schaffen gemacht, was für lodernde Sympathien, was für grimmige Antipathien es geweckt hat. Der ganz neue Kern eines Genies, welcher zum erstenmale vor den Menschen erscheint, macht eben als ganz neu und unerhört den heftigsten Eindruck. War es nicht bei Goethe ebenso gewesen? Sein „Götz von Berlichingen" setzte die ganze deutsche Welt in Bewegung. Nur war Goethe ein friedliches Naturell, Schiller aber ein kriegerisches. Die „Räuber" also setzten in Flammen, während „Götz" nur in Bewegung gesetzt hatte. „Louise Millerin", wie „Kabale und Liebe" zuerst hieß, war nicht minder arg, sie griff bis zum Aufzucken schmerzhaft in die Wunden der Gegenwart, in Standes- und Regierungswunden, aber die Welt schrie nicht mehr. Sie kannte bereits diesen neuen Kern einer genialen Kraft. Beim zweiten Stücke ist der Schreck schon escomptirt, wie man in der Börsensprache sagt.

An den „Räubern" ist dieser Schreck immer haften geblieben. In Dresden lebte während der Dreißiger-Jahre unseres Jahrhunderts ein alter russischer Fürst, der konnte vierzig Jahre nach Erscheinung der „Räuber" sein Entsetzen über dies Stück nicht loswerden. Es hatte sich zum Haß ausgebildet, er haßte die „Räuber" wie die Sünde, und so oft sie in Dresden aufgeführt wurden, so oft wiederholte er folgende Worte: „Wenn ich Gott selber wäre und im Begriffe stünde, diese Welt zu schaffen, zugleich aber voraus sähe, daß die „Räuber" in dieser Welt geschrieben und mit Beifall aufgeführt werden sollten — ich ließe diese Welt ungeschaffen."

Zu unwilligem Erschrecken des Dresdener Intendanten, des Herrn v. Lüttichau, hatte ich in den „Karlsschülern" diese Worte dem Herzoge Karl in den Mund gelegt. Herr v. Lüttichau beschwor mich, diese Uebertreibung zu streichen. Sie hätte ihn lange genug von dem alten Russen geärgert. Ich lehnte das aber lächelnd ab.

Jetzt kam die Strafe. „Die Räuber", welche ich nun brauchte, waren auf dem Punkte, lächelnd abgelehnt zu werden.

3 *

Ein Mitglied meiner Behörde hatte diese russischen Worte aus den „Karlsschülern" kennen gelernt und citirte sie in diesem kritischen Augenblicke. Glücklicherweise ging dies Mitglied, welches wirklich ebenfalls einen tiefen Abscheu hegte vor den „Räubern", in seiner anklagenden Beweisführung bis zum Aeußersten: es malte die Folgen einer „Räuber"-Aufführung dahin aus, daß junge Leute in Mähren oder Böhmen dadurch veranlaßt werden könnten, auch heutigentags in die böhmischen Wälder zu ziehen und eine Räuberbande zu bilden —!

Das wirkte, wie jede Uebertreibung wirkt. Warum nicht gar! rief der Chef, und gab die Erlaubniß zur Aufführung der „Räuber" — freilich zunächst nur für den Wohlthätigkeitszweck. Meine Sorge war nun, das Stück für immer zu gewinnen, indem ich es so zur Anschauung brächte, wie es wirklich ist, nämlich unter Hervorhebung seiner moralischen Folgerungen und seines moralischen Strafgerichtes. Ich ging also auch im letzten Acte ab von der herkömmlichen Mannheimer Einrichtung, welche den Franz am Leben erhält und nur in den Thurm werfen läßt. Aus diesem Thurme hat er höchst wahrscheinlich Befreiung zu erwarten, nachdem der Majoratsherr Karl sich dem Galgen überantwortet hat. Ich ließ ihn sich erdrosseln, wie's Schiller gewollt, und ließ dem Karl alle die moralischen Versöhnungsworte, welche herkömmlich gestrichen werden. Und so gelang es uns, durch nachdrückliche Betonung des geistigen Inhalts und durch kräftige Motivirung der Wildheit im Stücke einen Eindruck der Vorstellung zu erreichen, welcher nicht roh war und dem Stücke eine dauernde Stätte gewann. Die „alten Herren" halfen dazu wesentlich, indem die wilden Reden in ihrem Munde eine solide Begründung erhielten. Anschütz arbeitete die große Rede von der Befreiung Roller's zu einem rhetorischen Meisterstücke aus, und Löwe's Spiegelberg wurde zum Cabinetsstück eines lebensvollen Wichtes. Die jungen Kräfte, Wagner als Karl, Dawison als Franz, beflügelten sich neben den Veteranen, und so entstand eine Vorstellung voll Ungestüm und Drang und doch so voll innerer Bedeutung, daß sie auch jetzt noch nach Verwandlung der alten in junge Räuber eine Zierde des Repertoires ist, nicht blos ein unverwüstliches Zugstück.

Man ist in Karlsruhe neuerdings damit vorgegangen und einige Theater sind nachgefolgt, das Stück im Rococco-Costüm zu geben. Ich sehe darin keinen Gewinn. Im Gegentheil. Bekanntlich wurde das Stück gegen Schiller's Wunsch in die fernen Zeiten des allgemeinen Landfriedens zurückverlegt. Dalberg verlangte es. Das war übertrieben. Es aber mo-

dern zu machen für Schiller's Jugendzeit und ihm das Costüm des siebenjährigen Krieges zu geben, weil die Schlacht bei Prag erwähnt wird, das heißt das Wort über den Geist setzen und dem Stücke schaden. Rococco-Costüm hat etwas Zierliches, Enges, Geputztes und ist dem Inhalte der „Räuber" gar nicht zuträglich. Die Rococcokleider und die rohen, wilden Studenten in Leipzig stimmen nicht zusammen. Franken, wo ein Theil des Stückes spielt, war im siebenjährigen Kriege so wenig vom Kriege berührt, daß das Walten einer solchen Räuberbande nicht wohl möglich war. Im dreißigjährigen Kriege dagegen war ganz Deutschland so herrenlos und regierungslos, daß alle Phasen des Stückes möglich sind; eine Schlacht bei Prag gab's zufällig auch, und das Costüm ist malerisch, dem Inhalte entsprechend. Wir geben deßhalb die „Räuber" in der Tracht des dreißigjährigen Krieges.

V.

Wenn ein Jahr um ist, überzählt der Hausvater, was Alles geschaffen worden ist im Laufe desselben, und freut sich dankbar, wenn die Thätigkeit groß gewesen und auf mancher Arbeit der Segen geruht hat.

Das Burgtheater hat es wahrlich in den letzten achtzehn Jahren an Arbeit nicht fehlen lassen. Der Leser wird es vielleicht mit Schrecken gewahr, daß wir immer noch nicht über dies Eine Jahr — 1850 — hinauskommen, und daß ich ihn auch jetzt noch nicht sogleich ins Jahr 1851 hinüber lassen kann.

Es sind noch Neuigkeiten übrig, welche sich bis jetzt auf dem Repertoire erhalten haben — von Benedix „Eigensinn" und „Die Hochzeitsreise", von Lederer „Häusliche Wirren" und von französischen Bearbeitungen „Die Königin von Navarra". Mosenthal's „Deutsches Dichterleben" ist auch über ein Jahrzehnt erhalten worden.

Außerdem muß ich des Systems gedenken, welches ich in der Einleitung bezeichnet habe, des Systems immerwährender neuer Inscenesetzungen, durch welche das historische Repertoire von Shakspeare und Lessing herab vollständig gemacht und vollständig erhalten werden sollte.

Diese systematische Arbeit, welche unser Theater vor allen deutschen Theatern auszeichnet — nur Karlsruhe verfolgt ein ähnliches Ziel — hat uns unschätzbare Anregungen und Ausbeute gewährt. Reicher poetischer Inhalt und Mannichfaltigkeit des Inhalts sind eben ein Schatz, dessen Werth unbeschreiblich. Ein Stück, welches vor Jahren unfruchtbar vorübergegangen, findet plötzlich bei seiner Wiederkehr günstige Witterung, es

paßt plötzlich zur Stimmung des Tages, und seine früher unbeachteten Samenkörner schießen nun in Halme, Blüthen und Früchte.

Dadurch gerade wird das Theater so wichtig für geistige Entwicklung eines Volkes, daß es Anschauungen, Gedanken und Folgerungen in unerschöpflichem Maße auch an die große Zahl von Menschen bringt, welche sonst weder Zeit noch Gelegenheit haben für solche Anschauungen, Gedanken und Folgerungen. Wer ermißt, wie viele Genies unter diesen Menschen befruchtet werden durch ein Stück, durch eine Scene, durch ein Wort im Theater?!

Ueber dreißig neue Inscenesetzungen brachte das Jahr 1850. Darunter „Medea", „Traum ein Leben", „Minna von Barnhelm", „Nathan", „Emilia Galotti", „Romeo und Julie", „Braut von Messina", „Fiesco", „Don Carlos", „Fesseln", „Gönnerschaften".

Von den neuen Stücken verdienen noch Lederer's „Häusliche Wirren" eine kurze Betrachtung. Sie haben wie seine „Geistige Liebe" etwas Specifisches für die Wiener Welt.

Eine geringe Handlung, welche sich intim und behaglich abspinnt, ist in Norddeutschland nicht genügend, genügt aber in Wien, wenn der Dialog unterhält. Und doch besteht ein französisches Stück mit geistvollem Dialoge in Wien nicht, sobald ihm eine hinreichende Handlung fehlt.

Wie kommt das? Die Art des Dialoges entscheidet. Der französische mag noch so geistreich sein, er beschäftigt nur unseren Verstand, er beschäftigt nicht unseren ganzen Zuhörer. Der Dialog Lederer's aber hat etwas Heimatliches. Lederer stammt aus Prag und hat lange in Wien gelebt. Er ist ganz anders als Bauernfeld, aber er hat mit diesem doch gemein, daß er aus unseren Gedankenkreisen seine heiteren Wendungen aufwachsen läßt. Wir sind also mit der Wurzel vertraut und jede Wendung erinnert uns an unsere geistigen Processe. So erscheinen uns die Worte voller als einem Fremden; sie berühren hundertfach unsere Erinnerung, sie haben etwas von unserer Geschichte. Und darin ist jedes Publicum egoistisch: das Eigene ist ihm viel interessanter als das Fremde.

Lederer ist Jude, so viel ich weiß. Aber er ist österreichischer Jude: die jüdische Witzesader, dem splitterrichtenden Talmudwesen entspringend, ist nur die Veranlassung seines Witzes, der Inhalt seines Witzes ist ein österreichischer Inhalt, und deßhalb sagt er uns zu, und wir lachen behaglich über ihn. Diese behagliche Wirkung erhält die „Häuslichen Wirren" auf unserem Repertoire.

Ich freue mich stets, wenn ich nach Dresden komme, wo Lederer jetzt lebt, und dem talmudistischen Lustspiel-Autor erzählen kann, wie die Dinge im Burgtheater sich gestalten. Er kennt Alles, er wohnt eigentlich im Burgtheater; er ist nur auf Reisen seit so und so viel zwanzig Jahren. Er trägt auch noch den dunkelgrünen Rock, den er damals im Burgtheater getragen; Enthusiasten sagen, er trage auch noch denselben Hut —

Und nun endlich zum letzten wichtigen Ereignisse des Jahres 1850!

Dem Burgtheater fehlte die erste tragische Liebhaberin. Frau Wagner konnte nur einen kleinen sinnigen Theil dieses Faches ausfüllen, und die älteste Anschütz'sche Tochter Auguste, Frau Koberwein, welche dies Rollenfach besaß, war krank. Man hielt sie für brustkrank und hatte wenig Hoffnung für ihre Genesung, wenigstens nicht für eine Genesung, welche anstrengende tragische Rollen ermöglichen könnte.

Es galt also umzuschauen. Eine erste tragische Liebhaberin ist das Herz des Schauspiels. Was kann ein Schauspiel sein ohne solches Herz?! „Was ist das Leben ohne Liebesglanz!" sagt heutzutage jeder Theatergänger mit Bewußtsein.

Ich kannte ein weibliches Talent, welches für meinen Geschmack die wichtigsten Anforderungen erfüllte: Eine schöne Gestalt, ein edles, jeglichem Ausdrucke edel folgendes Antlitz, ein weiches, wohlthuendes Organ, ein poetischer Sinn, eine reine, einfache Bildung. So viel auf einmal! Und davon wußte man in Wien nichts?!

Dem ist doch so. Es gehört dies in das Capitel vom Nichtengagiren von 1840 bis 1850. Herr v. Holbein hatte die beste Gelegenheit gehabt, diese Liebhaberin kennen zu lernen. Sie hatte unter ihm längere Zeit in Hannover gespielt, sie stammte aus Oesterreich, sie hatte nichts sehnlicher gewünscht, als ins Burgtheater zu kommen. Er selbst war von Hannover nach Wien übergesiedelt als Director des Burgtheaters, aber die blonde Marie hatte er nicht berufen.

Sie hatte in Dresden ein Engagement gefunden und sich dort einfach und schön entwickelt. Dort hatte ich sie Jahr für Jahr gesehen, wenn ich mit einem neuen Stücke hinkam, und hatte immer deutlicher erkannt, daß sie ein Schatz sei für das deutsche Schauspiel, ein weibliches Herz, wie es dem Theater selten bescheert wird.

Ich lud sie gleich im ersten Jahre meiner Direction zu Gastrollen. Sie kam und spielte Maria Stuart, Jungfrau von Orleans, Julia, Louise in „Kabale und Liebe", Eugenie

Raupach's „Geschwistern", Anna Hyde im „Billet", einem vorübergehenden Stücke der Frau Birch-Pfeiffer, und Eboli im „Don Carlos".

Sie gefiel, ohne jedoch eine größere Bewegung hervorzurufen.

Hatte ich mich getäuscht und sie überschätzt? Ich war nicht der Meinung.

Das Ebenmäßige und Harmonische steigert seine günstige Wirkung, je länger es betrachtet wird.

Die Venus von Milo im Louvre frappirt nicht sogleich durch blendende Schönheit. Aber je länger man sie betrachtet, desto klarer und reiner tritt es in unser Auge, und durch das Auge in unsere Empfindung, und durch die Empfindung in unser Verständniß, daß die reine Schönheit vor uns steht.

Jenes Ebenmäßige und Harmonische war aber der Hauptvorzug dieser Künstlerin.

Darauf baute ich und versuchte also, trotz nur mäßigen Erfolges im ersten Gastspiele, sie dauernd für das Burgtheater zu gewinnen.

Das schien unmöglich. Sie war fest an Dresden gebunden, und der dortige Intendant, Herr v. Lüttichau, wußte so gut wie ich, was sie bedeutete; er gab sie nicht frei.

Da schloß ich mit ihr ein Gastspiel ab, welches in jedem Frühjahre sich erneuen sollte. Es ist schon etwas, meinte ich, in jedem Frühlinge eine Reihe poetischer Eindrücke zu empfangen, echt und schön! Das Publicum gewinnt, die Schauspieler gewinnen, das Theater gewinnt. „Ein großes Muster weckt Nacheiferung und gibt dem Urtheile höhere Gesetze," sagt der Dichter, und das gilt für die Schauspielkunst im höchsten Maße.

Und so ist es geschehen. Frau Bayer-Bürck kam wie „das Mädchen aus der Fremde" mit jedem jungen Jahre zu uns, und ihre Vorzüge wuchsen in den Augen des Publicums mit jeder Wiederkehr, und wir verdanken ihr schöne Genüsse. Grillparzer's Liebesdrama von „Hero und Leander" knüpft seine Auferstehung an Frau Marie Bayer, die Tochter eines hochverdienten Schauspielers in Prag.

Hiemit scheiden wir vom ersten Jahre. Im zweiten Jahre versuchte ich dem „Julius Cäsar" würdige Genossen zu bringen, „Heinrich den Vierten" und „Coriolanus", und versuchte Lustspiele zu erwecken aus dem Nichts. Es wurden Preise ausgeschrieben für die besten Lustspiele, und die heiter

sein wollenden Vögel kamen an wie die Staare, wenn die ersten linden Lüfte wehen, wie die Staare in Schwärmen.

Es ist sehr wohlfeil, über solche Preisausschreibungen zu spotten mit der Bemerkung: das nützt ja nichts; denn die Muse läßt sich nicht commandiren, sie läßt sich nicht durch Geld verlocken, und bestellte Arbeit ist im Reiche der Musen nichts werth. Ja doch! Aber ein Lustspiel hat kein so schweres Gewissen, und ein Lustspiel ist gar sehr von der Gelegenheit abhängig. Es hat etwas von der wehenden Locke der vorüberfliegenden Göttin, welche rasch ergriffen sein will.

Nun, man muß die Göttin Gelegenheit eben fliegen machen und dies verkünden, damit die Schriftsteller veranlaßt werden, aufzuschauen und nach der wehenden Locke zu greifen. Viele schauen eben nur auf, wenn man ihnen zuruft: Habt Acht! Jetzt fliegt die Göttin vorüber, richtet euch auf!

Der General-Intendant Baron Münch hat ganz recht gethan, wiederum einen Preis auszuschreiben für das beste Lustspiel.

Es ist auch gar nicht wahr, daß die Preisausschreibung 1851 nichts zu Stande gebracht habe. Sie hat sehr viel zu Stande gebracht, und das will ich jetzt erzählen. Vielleicht macht es den Poeten Muth zur heutigen Arbeit um Preis und Ruhm.

Die Preiscommission erkannte ganz deutlich, daß Bauernfeld's „kategorischer Imperativ" zweifelhaft sei für vollen Erfolg auf der Bühne, weil sein letzter Act nicht mächtig und wirksam genug die aufgeworfene Frage löst und schließt. Sie sagte sich aber: dies Stück hat allen anderen voraus literarischen Ton. Und sie war der Meinung, diese Eigenschaft müsse in erste Linie gestellt werden.

Darin hatte sie auch Recht. Ein geringerer Theater-Erfolg ist bei einem Preisstücke viel eher zu verschmerzen, als der Vorwurf, daß man ohne irgend einen höheren Gesichtspunkt das Alltägliche gekrönt habe. Letzteres geschieht oft genug im Theater, eine Preiscommission muß das Alltägliche grundsätzlich vermeiden.

Die zwei anderen Preisstücke, über welche das Publicum entscheiden sollte, haben vollkommen ihre Schuldigkeit gethan für das Repertoire. Sie sind zur Heiterkeit des Publicums oft und lange gegeben worden, und das eine steht jetzt nach sechzehn Jahren noch im Repertoire. Ist das was Geringes? Ein Theater-Director antwortet: O nein.

Diese beiden Stücke waren: „Der Liebesbrief", von Be-

nedix, und „Das Preislustspiel“, von Mautner. Beide kämpften lange um die Palme unter lebhaftem Zudrange und lebhafter Aeußerung des Publicums. Ist dies was Geringes? O nein. Lebhafte Theilnahme für ein Theater zu entzünden, ist das preiswürdige Ziel jeder Theater-Direction. Und wie gründlich und heilsam wird bei solcher Wahlprüfung die Theilnahme des Publicums entzündet! Es hängt eine Entscheidung davon ab, wie sich das Publicum äußert, und das Publicum ist sich bewußt, daß es eine Entscheidung zu geben habe, daß es also aufmerksam sein müsse und gewissenhaft. Bezweifelt man, daß dies eine gute Bewegung ins Publicum bringt? Eine sehr gute Bewegung bringt das. Der Geschmack gibt sich Rechenschaft, er bethätigt sich mit Bewußtsein. Ist dies was Geringes?

Die Entscheidung erfolgte zu Gunsten des „Preislustspiel“. Dies wurde nämlich noch stärker und noch länger vom Publicum besucht als „Der Liebesbrief“. Und nun begann das allerliebste Protestiren gegen diese Entscheidung. Dazu mußte ja wieder kritische Dramaturgie entwickelt, es mußte mit ästhetischen Waffen gefochten werden; die Untersuchung, was zu einem guten Lustspiele gehöre, ward Tischgespräch. Eitel Gewinn für's Theater.

Am Ende wälzte sich gar die Schlacht ins Reich hinaus. Jede Stadt wollte in der Lage sein, den Wiener Wahrspruch zu prüfen, jede Stadt wollte also die Stücke sehen. Köln am Rhein machte einen Heidenspectakel. Sonst eine Stadt, die gar nichts für's Theater thut, war sie jetzt ganz aus dem Häuschen darüber, daß nicht ihr Benedix obgesiegt hatte. Benedix lebte nämlich damals in Köln, und Köln tobte jetzt gegen Wien, wie einst Theben gegen Athen. „Das ist ungerecht von den Wienern“ — schrie Köln — „sie haben nur einen Wiener wählen wollen, denn „Das Preislustspiel“ hat uns viel weniger gefallen als „Der Liebesbrief“; „Der Liebesbrief“ ist hundertmal besser, hoch „Der Liebesbrief“! Und im Kölner Theater, das sonst verrufen war wegen literarischer Theilnahmslosigkeit, wurde jetzt Tag für Tag „Der Liebesbrief“ aufgeführt, und nach jedem Actschlusse rief das Publicum einstimmig: „Tusch für Roderich Benedix! Tusch!“ Und der dortigen Theatersitte gemäß mußte das Orchester dreimal am Abende — das Stück hat drei Acte — Tusch blasen für den kölnischen Dichter, und das ganze Haus rief: „Hoch Benedix!“ — Ist das was Geringes? Ganz Deutschland, um nicht zu sagen ganz Griechenland, ergriff Partei in der Lustspielfrage. Was hatte je die Kölner verführt zu solcher Intimität mit

dramatischer Literatur! Das Alles hatte die Preisausschreibung gethan.

„Das Preislustspiel" selbst aber, heißt es, verdient ja doch kaum conservirt zu werden in Betracht seines ästhetischen Werthes.

Das lasse ich dahingestellt sein. Ich gestehe sogar ein, daß die Schauspieler vom Anfange an bis jetzt hartnäckige Gegner des Stückes waren und sind, indem sie die Sprache unflüssig, feuilletonartig, undramatisch nennen. Aber ich behaupte ebenso hartnäckig: es muß doch ein eigener Reiz vorhanden sein, wenn ein Stück sich sechzehn Jahre lang immer gut besucht erhält! Und der ist auch vorhanden. Er liegt in dem herzhaften Griffe nach dem Gelegenheits-Thema. Die Gelegenheit war bedeutend genug; sie flugs zu ergreifen und zu verwerthen, brachte etwas Lebensvolles mit sich, was nicht zu verwischen ist. Die Preisausschreibung selbst zum Gegenstande des Lustspiels zu machen, das war natürlich und praktisch, und das Natürliche und Praktische hat immer eine gewisse Dauer. Ein inhaltreiches Thema des laufenden Tages frischweg in leidlicher Fassung auf die Bühne zu bringen, das war lange Zeit nur Sache der Franzosen. Jetzt sind wir auch darauf gekommen, und „Das Preislustspiel" hat beigetragen, uns auf diesen Weg zu bringen; das ist wiederum nichts Geringes. —

Ich höre lachen. Warum lacht man? Weil ich mir so viel Mühe gebe um dies „Preislustspiel"? O, man irrt sich. Dies „Preislustspiel" ist keineswegs mein Trumpf für Vertheidigung der Preisaufgaben. Ich habe einen Trumpf in petto, den Niemand erwartet.

Der Termin nämlich für Einsendung von Preisstücken war vorüber. Seit vierzehn Tagen etwa nahm die Commission kein Werbestück mehr an. Da kam solch ein unglücklicher Nachzügler. Er wurde an mich gewiesen. Und wer war dieser sorglose Mann, der zu langsam geschlendert war? „Der geheime Agent" war's, von Hackländer.

Er kam zu spät für die Preisgewinnung; aber er kam als Kind der Preisausschreibung.

Er war entstanden, weil der Preis den Verfasser gelockt oder doch veranlaßt hatte. Ist das was Geringes?

Die damalige Preisausschreibung hat also das beste Lustspiel zuwege gebracht, welches neben Freytag's „Journalisten" seit zwei Jahrzehnten in Deutschland geschrieben worden ist. Das ist doch wahrlich der Rede werth und ist einer Preisausschreibung werth.

Vielleicht gelingt das wieder. Mit Einem Worte: man soll, unbekümmert um den Erfolg, immer und überall die Pforten öffnen für dramatische Production, und soll hinter den Pforten Preis und Ruhm in Aussicht stellen. Das schadet Niemandem, höchstens den Preisrichtern, und diese Curtiusse opfern sich eben heldenmüthig. Es wird aber immer irgendwie nützen. Denn das Entgegenkommen ist fördersam für jede schöpferische Thätigkeit.

VI.

Ich hatte also zwei große Shakspeare-Stücke in Vorbereitung für das zweite Jahr: „Heinrich den Vierten" und „Coriolanus". Am Schlusse des Jahres fand sich noch ein drittes ein: „Die Comödie der Irrungen". Den „Coriolanus" hatte Gutzkow für die Bühne eingerichtet, „Heinrich den Vierten" suchte ich für unsere Scene zu bewältigen. Letzteres ist ein Unternehmen, welches wol nie ganz gelingen kann. Man wird es aber immer wieder versuchen, um eine so außerordentliche Original-Figur wie Falstaff nicht verloren gehen zu lassen für die Scene, und um den Heißsporn Heinrich Percy, sowie den heiteren Prinzen Heinz gespielt zu sehen.

Bei diesen Einrichtungsversuchen kommen alle Grundsätze in Rede, die man zur Richtschnur nehmen kann für Bearbeitung älterer und hochwichtiger Stücke. Ich muß deßhalb ausführlicher darüber sprechen. „Heinrich der Vierte" von Shakspeare besteht aus zwei Theilen, das heißt aus zwei Abtheilungen, von denen jede die Ausdehnung eines großen Stückes hat. Hierin liegt für unser Theater die Hauptschwierigkeit. Keiner dieser beiden Theile genügt für ein volles Interesse unseres Theater-Abends. Wie oft man's auch versucht hat, sie einzeln oder hinter einander zu geben, man hat nie eine zufriedenstellende Wirkung erreicht.

Gibt man nur den ersten Theil, so fehlt der Schluß des Stückes, denn dieser liegt im zweiten Theile. Außerdem verläuft auch noch das letzte Drittheil dieser ersten Abtheilung reizlos im Sande. Die Zuschauer gehen unbefriedigt, ungespannt nach Hause und haben nicht die mindeste Lust, auch noch einen ähnlichen zweiten Theil zu sehen. Bringt man nun doch noch diesen zweiten Theil, so kommen sie nicht mehr. Nur die Pietätsvollen kommen noch, und die literarisch Gebildeten. Diese reichen aber nicht zu für ein Theater-Publicum, sie sind eine verschwindend kleine Minderheit, und wenn auch des anderen Tages in der Zeitung steht: „Dieses außerordent-

liche Stück versammelte gestern Abends eine auserlesene Gesellschaft im Theater und gewährte einen Hochgenuß," so klingt das recht schön; aber Schauspieler und Director schütteln den Kopf und rufen ihrerseits: Oefters solche Siege, und wir sind verloren!

Den zweiten Theil zuerst und allein geben kann man natürlich auch nicht, denn es fehlt ihm Kopf, Hals und Brustkasten, welche im ersten Theile stehen. Gibt man trotz alledem und alledem beide Theile nach einander, so entwickelt die zweite Abtheilung noch einen ganz aparten Fehler. Es breitet sich darin eine Verschwörung aus, welche der Verschwörung in der ersten Abtheilung ähnlich sieht, wie ein Ei dem andern. Das ist die blanke Ermüdung für den Zuschauer. Erschöpft und matt kommt er zu den sonst nicht unwirksamen Schlußacten, besitzt keinerlei Kraft des Antheils mehr und sagt beim Nachhausegehen zu seinem Nachbar: „Diese beiden „Heinrich"-Abende wollen wir doch einige Jahre aufmerksam vermeiden."

So ist es unter Schreyvogel im Burgtheater ergangen, wo man beide Theile gebracht hat, so geht es in Berlin, wo man zuweilen den ersten Theil bringt und immer die Erfahrung macht, daß er kein volles Stück ist und zuletzt langweilt. In Summa, „Heinrich der Vierte" ist immer ein zweifelhaft angesehener Wanderer auf den Repertoiren geblieben.

Der Gedanke ist deßhalb öfters aufgetaucht: Kann man denn nicht die ganze zweite Verschwörung streichen und die große Hälfte des ersten Theiles mit den Schlußacten des zweiten in Ein Stück zusammenziehen? Schröder, glaube ich, hat ihn schon einmal ausgeführt.

Ich hatte ihn auch und stand längere Zeit zaghaft vor der Frage: Darf man das wagen?

Die beiden Abtheilungen sind geschrieben für das englische Publicum. Dies kann sich durch breite Vorführung seiner Geschichte entschädigt fühlen für mangelnde dramatische Fassung. Kann man das vom deutschen Publicum auch erwarten? Nein. Ja selbst in England sind diese historischen Stücke „Historien" genannt, zum Unterschiede von „Stücken", und haben selbst dort die Scene nicht behaupten können, mit Ausnahme des „dritten Richard". Soll es bei uns leichter sein als in England, die englische Geschichte in ungenügend dramatischer Form interessant zu finden auf dem Theater? Das glaubt nur ein Gelehrter. Grillparzer sagte mir neulich von einem deutschen Theater-Director, der die ganze Reihe von diesen „Historien" auf sein Theater gebracht: „Der Mann hat

mir dadurch deutlich bewiesen, daß er kein guter Theater-Director ist."

Das ist vielleicht zu viel Mißtrauen. Dergleichen Experimente gehen auf kleinen Hofbühnen, die in auswärtigen Zeitungen als sehr classisch gepriesen sein wollen, und denen ein volles, freies Publicum fehlt. In einer großen Stadt, vor einem selbstständigen Publicum, welches weiß, was es will, geht das nicht. Ein selbstständiges Publicum verlangt ein geschlossenes Stück und in diesem ein geschlossenes Interesse. Berufung auf Literatur-Geschichte hilft da nichts; man will Leben, das sich selbst erklärt und das hinreichend anzieht.

Da steht man denn vor der Frage: Soll man diese „Heinriche" mit ihrem Falstaff, Percy und Heinz unberührt, das heißt unverändert lassen? Dann bleiben sie todt für unsere Bühne. Oder soll man sie bearbeiten, und wie weit darf man sich da vorwagen? Dies ist die Streitfrage.

Ich stehe nicht auf Seite derer, welche Haro! schreien gegen die Bearbeitung eines alten dramatischen Poeten, der nicht mehr für unsere Theater-Bedingungen paßt, und ich glaube, daß ein kräftiges Talent durch volle Bearbeitung alter Stücke unserem Theater mannichfachen Nutzen schaffen kann. Das unverletzte Stück Shakspeare's zum Beispiel liegt ja vor, und Jedermann kann es unverändert haben. Wem die Bearbeitung ein Aergerniß ist, der braucht sich ja nicht um das zu kümmern, was er eine Verballhornung nennt, sie beschädigt ja für ihn das Original nicht, sie wendet sich ja nur an die Theaterwelt.

Aber ich glaube nicht, daß solche volle Bearbeitung anzurathen sei für Shakspeare's „Historien". Deren Inhalt ist mehr Geschichtsmasse als dramatische Masse, und es ist obenein Masse einer Geschichte, welche uns in ihrer damaligen Kriegsform zwischen weißer und rother Rose ziemlich monoton anmuthet.

Ich glaubte also bei diesen zwei „Heinrich"-Theilen nur zusammenziehen und nur discret ändern zu dürfen. Wenn die zweite Verschwörung ganz ausfällt, so entsteht ohne besondere Gewaltsamkeit Ein Stück. Die Gegner rufen: Aber wie viel Uebergänge gehen verloren! Das ist nicht so arg, wie die Pietät — und von ihrem Standpunkte ganz mit Recht — glauben machen will.

Viel wichtiger scheint mir die vorwurfsvolle Frage: Und hast du nun mit deiner Amputation ein vollständiges Stück gewonnen?! — Ich habe nicht den Muth, Ja zu sagen. Aber das wurde erreicht: die berühmten Figuren Falstaff's, Heiß-

sporns Percy und des lustigen Heinz werden in einem Zusammenhange vorgeführt, welcher sich mit Interesse ansehen läßt.

Das Stück erhielt sich im Burgtheater und besteht noch. Ich finde die literarischen Vorwürfe gegen solche Arbeit berechtigt, aber sie überzeugen mich nicht, daß solche Zusammenziehung für die Bühne unterlassen werden müsse.

Man hat sich gewundert, daß ich den Falstaff an Anschütz gegeben. Ich bin immer der Meinung gewesen, daß er ihm zugehörte, und bin es noch. In Leipzig hatte ich die Rolle von ihm gesehen, und er hatte mir sehr wohl gefallen. Er besaß den Studentenhumor, welcher der Rolle gebührt. Es ist nicht der Humor des gewöhnlichen Komikers, welcher aus dem Falstaff spricht. Falstaff lebt und webt in humoristischen Folgerungen, nicht in unmittelbarer Komik.

Ich habe die beste Gelegenheit gehabt, das am lebendigen Fleische zu studiren. Als der alte Herr von dannen ging und die Rolle an Beckmann kam, da zeigte sich's, daß dieser rathlos vor der Rolle stand. Das war nicht seine Komik, und mit aufgezogenen Stirnrunzeln sah er mich an.

Das Naturell genügte hier nicht; bewußter humoristischer Geist war hiezu nöthig.

Nachdem Beckmann die Rolle gelernt — es war in Karlsbad — verpuffte er sie im Vortrage wie zischende Raketen, die nicht in die Höhe gehen. Er gab sich und dem Zuhörer nicht die Zeit, des humoristischen Kernes, der darin ruht, inne zu werden. Dieser Kern braucht eine Geistes-Operation, und für diese muß man sich und den Zuhörern Zeit lassen. Es sind nicht komische Spässe, es sind trockene Folgerungen einer humoristischen Lebensanschauung. Das trockene Wort muß Zeit haben, von der feuchten Unterlage des Geistes — Humor heißt ja Feuchtigkeit — getränkt zu werden, und erst wenn es vollgesogen ist, lacht der Zuhörer. Immer und immer wieder mußt' ich ihm in den Zügel fallen, und endlich mußt' ich's ihm vorlesen, weil er sich unsicher fühlte. Herr Berstl war der andächtige Zuhörer, auf welchen hin experimentirt wurde, und es war ihm strenge verboten, aus bloßer Gefälligkeit zu lachen. Hätte ich Beckmann eine eigentlich komische Rolle vorlesen wollen, er würde mich schön ausgelacht haben; denn das verstand er besser als ich. Dies Falstaff'sche Wesen aber verstand er sehr langsam — ein Zeichen, daß die Rolle nur mit Vorsicht einem eigentlichen Komiker überlassen werden darf.

Jetzt ist die Rolle an Herrn Baumeister gekommen. Er ist seinem Wesen nach trefflich geeignet dafür, aber seinem Vor-

trage nach gar nicht. Sein Vortrag ist die Abkürzung in allen möglichen Formen; er ist im Stande, die charmantesten Sachen unbesehen in die Tasche zu stecken. Er hat den Spaß davon empfunden, er hat aber gar keine Rücksicht darauf genommen, ob der Zuhörer auch genug merkt von dem Spasse. Falstaff also, welcher durchaus breiten Vortrag braucht, kann ein Wunder wirkendes Exercitium für Herrn Baumeister werden.

Aufathmend von dieser schlotternden Ungeschlossenheit einer „Historie", gingen wir an ein wirkliches Drama desselben Shakspeare, und zwar an eines seiner vorzüglichsten, an den „Coriolanus". Dies ist von seinen drei römischen Stücken das einfachste und am besten componirte. Es steht in der Composition über „Cäsar" und ganz unvergleichlich über „Antonius und Kleopatra". Mit eiserner Consequenz und Alles eng und streng zusammenhaltend, führt hier der große Dichter sein Thema durch, ein hohes Musterbild in Form und Inhalt.

Für unser jetziges Theater freilich hat die Form der ersten Acte große Schwierigkeiten. Shakspeare's Theater gestattete dem Dichter ungemeine Freiheit. Da wurde nicht verwandelt, sondern ein Pfahl, eine Tafel, ein Wegweiser oder irgend ein allgemein bekanntes Zeichen deutete an: hier ist freies Feld, hier ist geschlossener Raum. Die Phantasie des Zuschauers — bei unserer sorgfältigen Ortsbezeichnung arg in Ruhestand versetzt — wurde damals geübt und blieb immer aufgeweckt. Sie ergänzte alles das, was äußerlich fehlte.

Deßhalb machten damals auch die ersten Acte im „Coriolan" Niemandem Kummer. Hier springt nämlich die Scene wie ein Springer auf dem Schachbrette von Rom nach Corioli, von Rom aufs Schlachtfeld und wieder zurück nach Rom, daß wir fast so viel Zeit für die Verwandlungen brauchten, wie für die Scenen selber, und daß unser Publicum in Unruhe und Zerstreutheit geriethe. Hier thut eine Vereinfachung dringend noth; auch die Gutzkow'sche Einrichtung mußte für uns noch vereinfacht werden.

Das war nicht ganz leicht, weil Ein Punkt dem Auge und Ohre des Publicums mit einer gewissen Breite dargelegt werden muß und weil dieser eine Punkt auf dem Schlachtfelde liegt. Jedermann weiß, wie mißlich alle Schlachtenpunkte sind auf der modernen Scene und vor einem modernen Publicum, welches seiner Phantasie gar nichts mehr zumuthen und Alles mit statistischer Genauigkeit vor sich sehen will. Wir übertreiben in der äußerlichen Genauigkeit bereits ebenso, wie man zu Shakspeare's Zeit in der Einfachheit übertrieben hat.

Dieser eine Punkt ist der, als Coriolanus auf dem

Schlachtfelde erscheint. Hier muß breiter Raum für ihn geschaffen werden. Der Aristokrat Coriolan muß hier dem Publicum voll ins Auge treten, wo er tapfer, in eminentem Grade tapfer ist. Dies ist der Moment, welcher den übrigens rücksichtslosen Aristokraten tüchtig und jeder Aufopferung fähig zeigt. In der Schlacht enthüllt Coriolan seinen besten Kern, und dessen muß das Publicum vollständig inne werden, sonst schenkt es ihm später nicht die erforderliche Theilnahme.

Dies war besonders in Wien nothwendig, wo das Pathos eines Aristokraten schwer verstanden wird, wo der Gesichtspunkt eines Aristokraten kaum gewürdigt wird und wo die Rücksichtslosigkeit eines Aristokraten nicht verziehen wird.

Ich suchte also alle grellen Farben zusammen, um diese kurze Scene der aufopferungsfähigen Tapferkeit Coriolan's den Zuschauern in die Augen zu drängen. Wenn er später schonungslos gegen das Volk auftritt, dann sollte man sich erinnern: er war und ist auch schonungslos gegen sich selbst, sobald ein großer Zweck vorliegt.

Es ist eine Hauptaufgabe der Inscenesetzung, das Wichtige in den Vordergrund zu stellen, das minder Wichtige nur deutlich zu machen und das Gleichgiltige im Schatten zu lassen. Der Inscenesetzer muß nachdichten. Das äußerliche Arrangement der Scene, Gruppirungen, Aufzüge, Putz, Schmuck und all dergleichen ist wol auch seine Sache, aber es ist verhältnißmäßig Nebensache. Die Motive des Stückes in Geltung zu bringen, das ist Hauptsache.

Hierin suche man auch vorzugsweise die Erklärung, daß ein Stück an diesem Orte gefällt und an jenem Orte nicht gefällt. Das liegt nicht blos an den Schauspielern, das liegt vorzugsweise an der Inscenesetzung. Tragt eine gute Rede schlecht vor, und sie wirkt nicht; tragt eine mittelmäßige Rede gut vor, und sie wirkt. Der Vortrag eines Stückes entscheidet über die Auffassung des Stückes, und die Auffassung entscheidet über die Wirkung.

Und trotz aller Anstrengung solcher Art wurde mit der ersten Aufführung des „Coriolanus" eine volle Wirkung nicht erreicht. Die freche Verhöhnung demokratischer Elemente, welche den „Coriolan" auszeichnet, war dem Publicum innerlich zuwider, und es ließ den Beifall für gut gespielte Scenen nicht heraus. Ja, ich wurde mit Vorwürfen überschüttet, in unserer Zeit solche Verhöhnung der Demokratie auf die Scene gebracht zu haben.

Ich nahm sie ruhig hin. So sehr ich überzeugt bin, daß

ein Theater nicht bestehen kann, wenn sein Inhalt nicht wesentlich übereinstimmt mit dem Sinne der Zeit, so fest bin ich davon durchdrungen, daß die weiteren Gesichtspunkte der Kunst nicht dem eben herrschenden Parteisinne geopfert werden dürfen.

Das Publicum soll nicht blos kurzweg genießen; es soll auch lernen, um in Folge der Bildung reichlicher zu genießen. Hat es wohlbegründete Stücke ansehen gelernt, welche seinem Parteisinne augenblicklich nicht zusagen, so lernt es sie allmälig auch würdigen, eben weil sie wohlbegründet sind. Was es aber einmal zu würdigen versteht, das wird ihm mit der Zeit auch ein Genuß. Und zwar ein künstlerischer Genuß, welcher feinere Nerven anregt, als der wohlfeile Genuß dessen, was dem alltäglichen Verständnisse zusagt und dem gedankenlosen Behagen. So bildet sich ein Publicum und ein Theater gleichzeitig und wechselseitig.

Das gelang allmälig auch mit „Coriolanus". Ein paar Jahre war er nur mäßig besucht. Nach ein paar Jahren war er gewürdigt und wurde gut besucht, ja am Ende applaudirte man unbefangen jene Streitworte, welche man bei der ersten Vorstellung am liebsten ausgezischt hätte.

Ich hatte auch jahrelang große Noth mit dem Ensemble des Stückes: es zeigte immer bei den tumultuarischen Scenen grelle Lücken. Ich mochte probiren so viel ich wollte, sie waren nicht zu stopfen. Ich wußte gar gut, woran das lag. Aber um dem abzuhelfen, mußte ich einem alten verdienten Schauspieler die Rolle abnehmen. Er war in seiner Abhängigkeit vom Souffleur nicht im Stande, in stürmischen Scenen zur rechten Zeit einzufallen, denn der Lärm der Scene bedeckte die Stimme des Souffleurs, und auswendig die Worte zu behalten, vermochte er absolut nicht. Immer hoffte ich, er werde durch öftere Vorstellungen endlich der Worte Herr werden. Umsonst! Da gab ich die Rolle in andere Hände, und nun gingen die Scenen vortrefflich — ich aber wurde heftig gescholten von öffentlichen Stimmen, daß ich die alten verdienten Künstler freventlich mißhandelte.

Die Aufgabe ist eine der schwersten auf dem Theater, große Talente, welche alt geworden sind und dem Alter gemäß an Gedächtniß, Organ und Beweglichkeit einbüßen, doch so zu stellen, daß ihr Talent noch angemessen verwerthet wird. Es ist mir mehrfach gelungen, diese Aufgabe annähernd zu lösen. Aber auch wenn es ganz gelingt, so wird man doch keinen Dank ernten, wol aber Vorwurf und Anklage erleben, daß man die Alten nicht jung gemacht, daß man das Ganze

nicht dem Einzelnen geopfert habe. Das muß man eben hinnehmen wie Regen und Wind.

Auf das dritte Shakspeare-Stück dieses Jahres lege ich keinen Shakspeare-Werth. Es war „Die Comödie der Irrungen", ein altes, verbrauchtes Thema von Verwechslungen und Mißverständnissen. Ich habe es denn auch wieder fallen lassen. Unser Publicum konnte mit Recht nichts Besonderes daran entdecken, und man thut nicht gut, den Respect für einen großen Poeten wohlfeilen Zweifeln auszusetzen.

Der König von Preußen, Friedrich Wilhelm IV., war zum Besuche hier und verlangte gerade dieses Stück. Er war bekanntlich ein Shakspeare-Verehrer und pflegte auch im politischen Gespräche in Shakspeare'scher Form zu sagen: „Mein Schwager Rußland schreibt so und so." Ich kannte seine Physiognomie von Jugend auf und beobachtete sie aufmerksam, während er dieser „Comödie der Irrungen" zusah. Er lachte redlich; aber meine Beobachtung sagte mir doch: er lacht nur pflichtgemäß für die Classik, welche da mit possenhaften Motiven Fangball spielt.

Der Spätherbst 1851 brachte noch zwei Lustspiele verschiedenster Art: „Das Gefängniß" von Benedix und „Rococco" von Laube. „Das Gefängniß" mit seiner behaglichen Stoffeskomik machte unverfängliches Glück; „Rococco" daneben erlebte ein verfängliches Schicksal.

Es ist keines meiner Lieblingsstücke, und ich bin immer zu Widerspruch geneigt, wenn man es lobt. Es braucht zu viele Hebel. Ich fand auch Ludwig Tieck immer über Gebühr dafür eingenommen. Nur Eine Auszeichnung von ihm nahm ich dankbar hin. Er nannte eine Scene im vierten Acte ganz neu in der Lustspiel-Literatur. Da er sich ein Fach daraus gemacht hatte, die ganze europäische Lustspiel-Literatur speciell zu studiren, so schmeichelte das meiner Eitelkeit. Es ist die Scene im vierten Acte zwischen dem Marquis und dem Baron. Sie wollen sich vertragen und Keiner will aussprechen oder aussprechen lassen, *worüber* sie sich vertragen wollen.

Ich erwähne das hier, weil diese Scene das Schicksal des Stückes im Burgtheater entschied. Das Stück hat wunderlicherweise immer auf Stadttheatern leichteren Erfolg gefunden, als auf Hoftheatern, obwol es eine Intrigue behandelt, welche mit dem Hofe zusammenhängt. Vielleicht eben deßhalb.

Im Burgtheater verhielt sich das Publicum dem Stücke gegenüber ziemlich passiv bis zu jener Scene im vierten Acte. Sie schlug durch. Ein Beweis für mich und Tieck, welchem

4 *

ich diesen Erfolg mittheilte, daß dies Burgtheater-Publicum in der Lustspiel-Literatur wohl erfahren und wohl geschult sei.

Bis zu dieser Scene lastete eine schwere Luft auf dem Saale. Herr Dawison hatte sie bei seinem Eintritt in die Scene erzeugt. Er spielte den Abbé von der Sauce. Es war nicht erreichbar gewesen, diese Figur als Abbé auftreten zu lassen; ein solcher, wenn auch nur halbclericaler Charakter hätte das Stück unzulässig gemacht. Der Abbé-Titel war also der Rolle genommen, sie figurirte als simpler „Herr von der Sauce" auf dem Zettel, und ich hatte den Darsteller gebeten, in Erscheinung und Wesen nichts von clericalem Charakter einzumischen.

Solche Enthaltsamkeit paßte aber nicht zu seinem Talente, welches vorzugsweise der Darstellung von Chargen zuneigt; sie paßte nicht zu seinem steten Bedürfnisse, auffallend hervorzutreten. In Betreff der eigentlichen Rolle hatte er ja auch nicht Unrecht, ärgerlich zu sein über die Beschränkung, kurz — er erschien auf der Scene als der unverkennbare Typus eines schleichenden Weltgeistlichen, welchem heuchelnde Tartüfferie und jesuitische Form auf hundert Schritte abgesehen wurde. Auch das vorgeschriebene Costüm hatte er sich so abgeändert, daß es dem geistlichen Schnitte so nahe wie möglich kam.

Dies erschreckte das Publicum, und es bildete sich jene peinliche Atmosphäre, in welcher man nur mit Bedenken Athem holt, unter allen Umständen aber schweigt. Das ist natürlich bei einem Publicum, welches von Jugend auf daran gewöhnt worden ist, keinen Geistlichen seiner Confession auf der Scene zu sehen, und welches gewöhnt worden ist, solche Erscheinung für Entweihung zu halten. Der Capuziner in „Wallenstein's Lager" übte zuerst dieselbe beängstigende Wirkung.

So entstand der anti-clericale Ruf dieses Stückes, welchen es in diesem Maße gar nicht verdient. Es wäre auch wol wieder untergegangen, wenn nicht auf offener Kanzel gegen das Stück gepredigt worden wäre. Dadurch kam Agitation und Gegen-Agitation in Gang. Täglich gelangten anonyme Drohbriee an die Direction, und für jeden Abend wurde lärmendefDemonstration gegen das Stück angekündigt.

Es war immer nicht wahr. Ganz unbehelligt und ruhig wurde das Stück neunmal innerhalb eines Monates gegeben. Aber ich selbst litt sehr darunter. Es ist schon schlimm genug, wenn irgend ein Stück öffentliches Aergerniß gibt. Das ist ja doch nicht die Bestimmung eines Kunst-Institutes. Dies war aber noch dazu mein Stück und ich war Director. Ich sah, wie mein Chef darunter leiden mußte. Er war so nobel,

mir kein Wort des Vorwurfes zu sagen. Er hatte das Stück nach der Lectüre zugelassen und machte nun Niemanden dafür verantwortlich als sich selbst. Gerade darum hielt ich es für meine Schuldigkeit, seinem Leiden ein Ende zu machen — ich setzte „Rococco" nicht mehr aufs Repertoire.

Das Stück ist nie verboten worden, weder damals noch später. Ich selbst nur habe mir es verboten. Heutigen Tages würde es viel harmloser erscheinen, und erst neuerdings ist mir die Wiederaufnahme angeboten worden. Aber ich habe nie eine Neigung gehabt, es wieder einzuführen.

VII.

Das Jahr 1851 brachte die große Anzahl von fünfundzwanzig Neuigkeiten und gegen vierzig Neuscenirungen. Die Theilnahme des Publicums wuchs in dem Maße, daß die durch Engagements und Ausstattungen erhöhten Ausgaben reichlich bestritten werden konnten. Außer den bereits angeführten Neuigkeiten ist noch namhaft zu machen Schiller's „Turandot", welche nicht dauernd zu halten war, „Adrienne Lecouvreur" und der „Damenkrieg", welche Bestand fanden und von denen „Der Damenkrieg" ein ungemein beliebtes Repertoirestück wurde; endlich eine große Zahl kleiner Stücke, unter denen „Der Hauptmann von der Schaarwache", „Der kleine Richelieu", „Einer muß heiraten", „Die Eifersüchtigen" bis heutigen Tag oft wiederholt wurden.

Unter den neu einstudirten Stücken war „Iphigenie", „Clavigo", „Götz von Berlichingen", „König und Bauer", „Des Meeres und der Liebe Wellen", „Ein treuer Diener seines Herrn" und noch drei große Shakspeare-Stücke: „Hamlet", „König Lear" und „Der Kaufmann von Venedig".

Es war mir darum zu thun, alle wichtigen Stücke in gleichem Geiste eingerichtet und dem Ganzen eingereiht zu sehen. Deßhalb setzte ich auch diejenigen ganz neu in Scene, welche nur mäßiger Ergänzung im Personale zu bedürfen schienen. Auch die älteren längst bestehenden Shakspeare-Dramen, wie „Hamlet", „Lear", „Kaufmann von Venedig", wurden in der Eintheilung des Textes neu redigirt und in den Proben wie neue Stücke behandelt.

Zunächst die Krone Shakspeare'schen Talentes, „Hamlet". Hundertmal wol habe ich dies zaubervolle Drama gesehen, und immer wieder haben die ersten drei Acte mich eingefangen in ihren tiefen Reiz. Wir erhielten in Joseph Wagner einen Hamlet-Darsteller, den ich nirgends übertroffen, nirgends erreicht gesehen habe. Man kann den Hamlet geistreicher spie-

len, ja; aber Wagner's Hamlet wird dennoch tiefer wirken. Er gibt ihm seine ganze Seele hin, er spielt nicht mit ihm, wie so mancher Hamlet-Darsteller. Die Reize des Geistes, welche in der Rolle liegen, werden nicht das Ziel des Darstellers, sie werden nur die Begleitung eines ehrlich suchenden, eines ehrlich leidenden Menschen. Dawison, welchen ich mit Wagner alterniren ließ im Hamlet, gewann sich mit dieser unerschöpflichen Rolle ebenfalls sein Publicum; aber es war die leichte Gattung des Publicums, welche mit leichteren und wohlfeileren Lockungen zufrieden ist, das will hier sagen: mit den interessanten Wendungen des Hamlet'schen Geistes. Das Urgermanische, welches im Hamlet liegt, war und ist dem polnisch-jüdischen Wesen Dawison's immer verschlossen; die suchende Seele fehlt ihm. Er trachtet danach, dies durch suchenden Geist zu ersetzen, und das ist oft recht unterhaltend, so lange es frei von Manier bleibt, aber es bedeutet eben viel weniger, als die Darstellung eines vollen Menschen mit reicher Innerlichkeit. Die Energie des Verstandes war damals Dawison noch in interessantem Maße zu eigen, und sie verlieh er denn auch seinem Hamlet. Das nach Wahrheit schmachtende Gemüth Hamlet's aber, welches ihn eben vom Thun und Handeln abhält, das fehlte — was für ein Hamlet entsteht da? Ein Hamlet, welcher den König im ersten Acte schon todtstechen muß; denn die Energie ist da, und die Hemmung derselben ist nicht da. So wird Hamlet eine Comödienfigur.

„König Lear" erschien jetzt zum erstenmale mit dem echten tragischen Schlusse. Es gelang trotz Tieck's Warnung, den alten „Wiener Schluß" zu beseitigen, und Anschütz, für jede classische Bedingung immer bereit, starb zum erstenmale im letzten Acte.

Der „Kaufmann von Venedig" endlich wurde in ganz neuer Eintheilung der Acte und Scenen gegeben. Die Scenen vor Shylock's Hause waren in einen Act zusammengeschoben und die zerstreuten Freierscenen waren ebenfalls aneinandergerückt. Dadurch wurde der Gang des Stückes ruhiger und gesammelter. Die Hauptänderung jedoch betraf den letzten Act. Bekanntlich schließt die große Gerichtsscene Shylock's den vierten Act, und der fünfte Act erledigt in spielerischer Art auf Belmont, dem Landsitze Porzia's, die längst reifen Liebeshändel. Unsere Shakspeare-Commentare preisen das sogar und machen aus der Noth eine Tugend. Die Noth ist ein letzter Act, der noch abgespielt werden soll, nachdem das Hauptinteresse des Stückes erledigt worden ist. Sie nennen ein lyrisch-musikalisches Ausklingen im letzten Acte eine Tugend; denn

es werde dem ursprünglich heiteren Stücke die heiter schöne Krone aufgesetzt.

Das Publicum ist anderer Meinung. Es pflegt aufzustehen und sich zum Fortgang zu rüsten, wenn im vierten Acte die Shylock-Affaire zu Ende ist. Diese Shylock-Affaire ist ihm das Hauptinteresse des Stückes. Umsonst rufen die Commentare: die Shylock-Affaire ist nur eine große Episode des Stückes. Das Publicum fragt nicht nach den Commentaren, sondern folgt seinem Eindrucke.

Und dieser Eindruck beruht auf unerschütterlichen ästhetischen Gesetzen. Dies Mißverhältniß im „Kaufmann von Venedig" zwischen dem Lustspieltone und der grausamen Shylock-Affaire ist nicht wegzuleugnen; es ist nicht wegzuleugnen, daß die Todesmarter des Shylock'schen Handels kein eingehender Accord zu einem Lustspiele ist, daß die Gerichtsscene um Leben und Tod einen viel stärkeren Effect macht, als alles Uebrige, und daß ein darauf noch folgender ganzer Act für den Zuschauer nebensächlich und überflüssig erscheint. Die letzten Acte sind in keiner Aesthetik dafür da, Nebensächliches aufzuräumen; das Schwächere kann nicht wirksam auf das Stärkere folgen; das Gebot der nothwendigen Steigerung im Drama läßt sich nicht wegleugnen, und unsere Commentare thäten viel besser, dies einzugestehen, statt aus der Noth eine Tugend zu machen.

Niemand bestreitet, daß dieser letzte Act mit seinen zahlreichen schönen Worten Werthvolles enthält; aber mit all seinem Werthvollen ist er als letzter Act ein Compositions-Fehler.

Diesen Fehler so unscheinbar wie möglich zu machen, ist die Aufgabe der scenischen Einrichtung. Wir beginnen deßhalb im Burgtheater den letzten Act mit der großen Gerichtsscene Shylock's. Sie füllt ihn zu drei Viertheilen aus. Die nur minutenlange Scene mit Abgabe der Ringe an die verkleideten Frauen folgt, und dann bringt uns unter Musik eine Verwandlung in den nächtlichen Park von Belmont. Wir fühlen uns gestimmt, die von Musik durchklungene Ruhe und die schönen Worte des Liebespaares hinzunehmen, wir sehen — nach scharfen Kürzungen des Textes — die ganze Gesellschaft bei Fackelschein aus Venedig ankommen, und in einigen Minuten geht die spielerische Auflösung mit den Ringen an uns vorüber, so daß wir am Ende sind, ohne des schwächeren Themas bis zur Störung unseres Antheiles innegeworden zu sein. So nehmen wir, weil der Acteinschnitt fehlt und Alles rasch sich abwickelt, den Eindruck eines heiteren Spieles mit

hinweg und gedenken des Mißverhältnisses in den Tönen der Accorde nicht mit besonderem Nachdrucke.

Wer das Stück im Burgtheater gesehen nach dieser Einrichtung — und sechzehn Jahre lang habe ich wie Viele! darüber befragen können — der gesteht immer zu, daß der Uebelstand des letzten Actes leidlich verdeckt ist und daß der Eindruck des Ganzen trotz der Shylock-Affaire ein anmuthiger und lustspielartiger sei. Der Text ist nur gekürzt, nicht verändert, und der Zweck unserer Theaterform ist erreicht durch bloße Aenderung der Folge in den Scenen und Acten.

Der schönste Erfolg des Jahres aber und der wichtigste wurde erreicht durch die Wiederaufnahme des Grillparzer'schen Liebesdramas: „Des Meeres und der Liebe Wellen."

Das Stück war 1831 neu gewesen und war nach vier Vorstellungen ins Grab des Archivs gesunken. Ich hatte es 1849 in Wien zum erstenmale gelesen. Es hatte mich entzückt und ich hatte es wie eine Perle in meiner Erinnerung bewahrt. Dies theilte ich Frau Bayer nach Dresden mit, als wir Briefe wechselten über ihr zweites Gastspiel, und ich forderte sie auf, es zu lesen und mir zu sagen, ob sie nicht gerade so wie ich die Rolle der Hero für sich geeignet fände. Sie hatte Ja! geschrieben, und jetzt gingen wir bei ihrem Gastspiele an die neue Inscenesetzung des Stückes. Unter Achselzucken des älteren Schauspielergeschlechtes. Mit den ersten drei Acten, hieß es, wird es gut gehen, mit den zwei letzten schlecht, wie damals!

Das war uns ein lehrreicher Wink. Wir wendeten alle Kräfte der Phantasie auf die letzten Acte. Für den Schluß erbaute ich ein Treppenhaus im Tempel, um malerische Wirkung zu gewinnen für das Ende, eine auch äußerlich hilfreiche Wirkung für die Seele der Hero, welche aufwärts ringt nach Vereinigung mit der entflohenen Seele Leander's. Ich ließ mich nicht stören durch den Einwand, ob solch ein Treppenhaus anzubringen sei für ein altgriechisches Tempelgebäude — was wißt ihr denn von der Architektur jener ältesten, auch in Griechenland mythischen Zeit, und da wir doch nichts Festes wissen, was brauche ich schüchtern zu sein, da die Idee des Kunstwerkes, welches ich versinnliche, maßgebend für mich ist, maßgebender gewiß als ein archäologischer Zweifel.

Es bestätigte sich. Diese Scenirung kam der aufwärts drängenden Stimmung des Schlusses sehr zu statten; der Schluß wirkte erhebend, und der Erfolg des Stückes war ungetheilt, war echt wie die Seele des Gedichtes.

Frau Bayer trug wesentlich dazu bei. Die griechische Anmuth und Ruhe war ihrem Körper und ihrem Tone in seltenem Grade zu eigen, und die schließliche Energie eines sinnlichen Mädchencharakters trat doch überzeugend zu Tage! Keine Convention, kein Dogma macht diese Mädchennatur irre, sie fühlt die Berechtigung ihrer Liebe so bestimmt wie das Bedürfniß des Athemholens, sie weist mit schmerzlichem Lächeln alle Abschwächung ihres sogenannten Fehles zurück, sie weiß, daß sie die Hälfte Leander's ist und daß sie zu ihm muß ins Reich der Schatten oder des Lichtes, gleichviel! nur dahin, wo er sei.

Dies ist allen Wienern unvergeßlich. Mir ist es unvergeßlich, daß durch diesen Triumph der Scene der dramatische Dichter Grillparzer für uns neu geboren wurde. Fünfundzwanzigmal ist diese Liebes-Tragödie seitdem aufgeführt worden und es liegt die Zukunft weit vor ihr offen.

Die Anhänger Grillparzer's bildeten damals eine sehr edle Gemeinde, aber nicht eine allzu große. Die besten Männer gehörten zu ihr, vorzugsweise Männer, und zwar ältere Männer, welche mit dem Dichter aufgewachsen waren. Jetzt hatte der Dichter auch die Jugend entzündet, auch die Frauen; jetzt kam ein neues Geschlecht an die Kenntniß des vaterländischen Poeten, und dies Geschlecht ist seit 1851 gewachsen und gewachsen, und alle folgenden Aufführungen seiner Stücke haben eine wunderbare Propaganda gebildet. Was Grillparzer versäumt dadurch, daß er seine Schriften niemals gesammelt hat herausgeben lassen, dies hat das Burgtheater nachzuholen versucht. Freilich nur für Wien und fremde Besucher.

Dennoch darf man sich namentlich über dieses Stück nicht täuschen in Betreff der Theater jenseits des Erzgebirges. Dies Stück ist gründlich süddeutsch. Es setzt eine Naivetät der Sinnlichkeit voraus, welche dem deutschen Norden ziemlich fremd ist. Ein Versuch der Frau Bayer gibt dafür einen Fingerzeig. Sie hat das Stück auf dem Dresdener Theater gerade so in Scene gesetzt, wie es im Burgtheater steht, und — die Aufführung ist erfolglos geblieben. Die Auffassung ist eben eine andere, das Publicum ist ein anderes gewesen.

Um jene Zeit, da das Burgtheater sich in Erfolgen und Hoffnungen wiegte, begannen leider schon die Personalverluste, welche das Institut von da an fünfzehn Jahre lang in erschreckender Reihe und Fülle zu bestehen hatte. Wenn man uns damals vorausgesagt, daß wir durch den Tod verlieren sollten: Wilhelmi, Lußberger, Lucas, Anschütz, Frau Rettich und Beckmann, durch den Austritt obenein noch Dawison

Louise Neumann, Fräulein Seebach, Boßler, Goßmann, Scholz, Frau Fichtner und am Ende gar Karl Fichtner einbüßen sollten — wir hätten den Bestand des Institutes für unmöglich erachtet.

Der erste Verlust trat mir jetzt nahe. Seit Wochen bemerkte ich, daß Papa Wilhelmi hinter den Coulissen still und trübselig, auf der Scene aber unsicher und machtlos erschien. Ist es das Alter? Er war noch nicht hoch bejahrt, und der stattliche Mann war dem Anscheine nach von der solidesten Constitution, eine Eiche, die manchem Sturme stehen konnte.

Eines Abends sah ich ihn auf der kleinen Treppe sitzen, welche neben dem Vorhange hinaufführt zu Garderoben. Man setzt sich nicht leicht dahin, denn man ist im Wege; die Stiege ist schmal wie ein Mensch. Was ist Wilhelmi? Er war in spanischem Costüm und saß da zusammengekrümmt, den Kopf in den Schoß gebeugt. Ich fragte ihn. Er hob den Kopf, und sein großes blaues Auge sah mich an voller Schmerz und Pein. „Haben Sie Schmerzen?“ Er nickte. Aber wie immer lebensbedürftig und frischer Stimmung nachstrebend um jeden Preis, richtete er sich gewaltsam auf in seiner respectablen Länge, legte mir die Hand auf die Schulter und flüsterte: „Dummes Zeug bei einem alten Kriegsmanne! Wird vorübergehen; vorwärts! vorwärts!“ Und richtete sich zusammen und marschirte strack nach der Coulisse, aus welcher er bald hinaustreten sollte — zum letztenmale!

Einige Tage darauf kam die Meldung, Wilhelmi sei krank, ja liege zu Bett. Wilhelmi?! Der nie krank war, der sich unbehaglich fühlte, wenn er in einer Woche nur viermal zu spielen hatte? — Es war leider so, ein Nierenleiden hatte ihn gebrochen, gar bald zerbrochen.

Letzteres kam mir erst in den Sinn, als ich in sein Zimmer trat. Er wohnte auf der Wieden in der Paniglgasse seit ewigen Zeiten. Sein Schlafzimmer rückwärts lag auf der Sonnenseite nach einem Garten. Die Mittagssonne leuchtete hinein, als ich eintrat und ihn stöhnen hörte. Sobald er mich sah, holte er tief Athem, um die Klagelaute zu verjagen, streckte mir die Hand entgegen und rief: „Nichts, lieber Director, nichts ist's. Plagt mich wol ein wenig, wird aber bald vorübergehen, und da kommt auch schon die Sonne!“

Ach, es war nicht mehr die alte herzhafte Stimme; es war ein Bruch in ihr, der herzhafte Klang war erloschen. Er lag auf seinem Sterbebette. Bald darauf fuhren ihn die schwarzen Pferde auf der Wiedener Hauptstraße hinaus; Kopf an Kopf standen die endlose Straße entlang die Menschen, und

aus allen Fenstern schauten sie traurig, dem geliebten alten Wilhelmi den letzten Scheidegruß nachzusenden. Ich glaube, er hatte keinen einzigen Feind.

Es war die erste Leichenrede, welche ich einem Burgtheater-Mitgliede am offenen Grabe zu halten hatte. Zum Schrecken meiner Behörde, welche es unziemlich fand, daß ein Director Leichenreden hielte. Ach, daran dachte ich am wenigsten. Wol aber dachte ich so voller Schmerz an den Verlust solch eines tapferen, unersetzlichen Mitgliedes, eines so liebenswürdigen Mannes, daß ich vor Thränen kaum sprechen konnte. Ich hatte ihn sehr lieb und war ihm zugethan wie einem fröhlichen Vater, dem mein Herz angehört hatte von Anbeginn.

Das Burgtheater hatte in ihm eine seiner natürlichsten Stützen verloren. Seiner natürlichsten. Sein Naturell war unschätzbar, war wie ein schlank und gesund aufgewachsener Baum, der keines Gärtners bedurft hat. Der sorglose, lebensfrohe Vater des Lustspiels war dahin.

Er stammte aus der Lausitz und war preußischer Officier gewesen, des Namens v. Pannewitz. Seine Heimat war nicht weit entfernt von der Anschütz'schen. Der Name Wilhelmi war sein angenommener Theatername, war aber allmälig sein ganzer Name geworden, denn er hieß auch außer der Bühne für Jedermann nur Wilhelmi. Eines Duelles wegen flüchtig, war der junge Mann zum Theater gegangen und hatte in Prag eine dauernde Stätte gefunden. Von da war er schon 1822 an das Burgtheater gekommen, dem er also dreißig Jahre angehört hat, denn es war Frühling des Jahres 1852, als wir ihn begruben.

Er war ein hochgewachsener Mann mit lichtem, kurzgehaltenem Haar und wohlgebildetem, wohlgeröthetem Antlitze, von stattlicher Haltung, welche die Vorzüge eines früheren Officiers bekundete, ohne irgend eine Steifheit. Um seinen kleinen Mund spielte ein allerliebstes Behagen, welches einen Scherz, eine feine Speise und ein gutes Glas Wein jederzeit willkommen hieß. Sein ganzes Wesen machte einen gar guten, freundlichen und kräftigen Eindruck. Er strotzte in seiner guten Zeit — und das war eine lange Zeit — von fröhlicher Lebensfülle, und diese Lebensfülle machte sich auf der Bühne dermaßen geltend, daß sie im Stande war, ein ganzes Stück zu heben und zu halten. Wie oft, wenn er auftrat, ging die Empfindung durch's ganze Haus: „Ah, jetzt kommt der Rechte, jetzt geht's los, jetzt wird's lebendig!" Nicht etwa, daß er mit Späßen und Witzen oder sonstigen Extravaganzen um sich ge-

worfen hätte. Durchaus nicht. Seine pulsirende Lebensfrische war so kräftig, sein Ton war so ehrlich wahr und unmittelbar, daß Jedermann sympathisch von ihm angemuthet wurde und angeregt.

Er ging stark ins Zeug und übertrieb doch nicht. Seine Natur war eben stark, und deßhalb standen ihm auch verwegene Aeußerungen und Wendungen harmonisch zu Gesicht.

Alles das sind Eigenschaften eines Naturalisten. War er also, weil sein Naturell die Hauptsache war, weniger Künstler? Das erscheint mir ihm gegenüber fast wie eine müßige Frage. Muß denn das Kunstgebilde absolut aus dieser oder jener Eigenschaft des Künstlers stammen? Ist das innere Ensemble des Künstlers nicht die Hauptsache? Hört eine schöne Statue, ein schönes Gemälde darum auf, ein schönes Kunstwerk zu sein, weil wir erfahren, der Bildhauer oder Maler sei kein Mann gewesen, welcher beweisführend über seine Kunst zu sprechen gewußt? Wenn das Ganze wohlgelungen da ist, dann brauchen wir nicht pedantisch zu fragen: Wie sind die Theile zusammengesetzt worden? Das *Talent* schlägt immer und überall den Kunstweisen ein Schnippchen und lacht der Erklärungen. Dem Theater käme es sehr zu statten, wenn es weniger Künstler von blos berechnender Schulweisheit und mehr Naturells und Talente wie Wilhelmi's ohne Schulweisheit besäße. Es ist nicht zu verachten, wenn man sagen kann: Der Mann spielt recht gebildet. Es ist aber noch besser, wenn man sagen kann: Der Mann spielt vortrefflich; wie macht er's nur, worin besteht nur eigentlich seine Kunst?

Bleistiftzeichnung und gelehrte Raisonnements waren allerdings Wilhelmi's Sache nicht, und er taugte auch nicht für feinere geistige Aufgaben. Aber er war ein verständiger Mann, der klar und sinnvoll an seine Rolle ging und die Grundbedingung derselben organisch auffaßte. Innerlich Unzusammenhängendes konnte er gar nicht brauchen, und wenn sich der Rolle kein lebendiger Odem abgewinnen ließ, da erklärte er einfach — und nicht ohne Leidwesen, denn er spielte sehr gerne — sein Unvermögen für solche Aufgabe. Zu seinem Verstande hatten ihm Natur und Erziehung ein feines, edles Gefühl verliehen, welches ihn oft ganz zarte Mitteltöne finden ließ in schwierigen oder delicaten Situationen. Kurz, er war ein *künstlerisches* Naturell, welches nicht mit Theorien, wol aber mit ganz guten geistigen Mitteln an die Composition seiner Gebilde ging.

Es ist wahr — und darin liegt ein geringer Trost für solchen Verlust — solche Talente des Naturells gehören ganz

ihrer Zeit an. Sie erwachsen ganz aus den Gewohnheiten ihrer Zeit und werden leicht altmodisch, wenn sie an die Grenzscheide von Zeitepochen gerathen. Der Geist ist dauernder als die Sitte. Und so kann man zugeben, daß die Figuren, welche Wilhelmi trefflich darstellte, von Kotzebue-Iffland'scher Factur waren, daß diese Figuren allmälig ausgegangen sind und die heutigen Gestalten anders geartet, in ihren Wendungen geistiger sein mögen. Damit kann man sich ein wenig trösten. Aber dabei bleibt es doch höchst wünschenswerth, daß wir Wilhelmis fänden zum Ausdrucke für unsere heutige Art. Denn aus lauter Geist bestehen wir auch nicht, und die Kunst braucht immerdar Fleisch und Blut.

Für den Director war Wilhelmi ein wahrer Schatz. Nicht blos wegen seines Fleißes und seiner Hingebung an die Scene, auch wegen seiner persönlichen Haltung. Es war kein egoistisch-comödiantenhafter Zug an ihm, er blieb jeder Klatscherei und Intrigue fern und zeigte stets volles Interesse am Gedeihen des Institutes. Nach jedem neuen Stücke kam er zu mir, stets im blauen Frack mit blanken Knöpfen und mit aller Feierlichkeit einer Staatsvisite, um sich gleichsam zu bedanken für die neue Inscenesetzung, wie für etwas, was dem Theater und den Schauspielern zur besonderen Ehre angethan worden. Er verleugnete nirgends die guten Manieren eines kleinen Edelmannes. Sein Andenken bleibt uns lieb und werth.

VIII.

Das Theaterjahr 1852 hatte unter der trostlosen Aussicht begonnen, daß unsere deutsche dramatische Production gar nichts bieten würde. Ich hatte nicht ein einziges brauchbares Stück. Stücke genug! Alljährig werden ungefähr dreihundert eingesendet, die alle gelesen sein wollen und von denen höchstens zehn in nähere Betrachtung kommen können. Von diesen zehn war damals nicht *ein* brauchbares übrig. Wer kennt diese Lage eines Directors! Nur von Juni bis September ist das Theater allenfalls der Verbindlichkeit ledig, neue Stücke zu bringen; in den übrigen acht Monaten aber wird für jeden Monat *wenigstens ein* neues Stück verlangt. Gefällt es nicht vollständig, so ist eines zu wenig. Und wie selten gefällt ein Stück vollständig, wie oft gewinnt eine ganze Saison nicht *ein* dauerndes Stück!

Zeit und Publicum gähnen dem armen Director wie ein unermeßlich weiter, offener Rachen entgegen. Wie ihn füllen?! Und wenn die mühsam zurechtgemachte Speise einmal oder gar mehrmals nicht behagt, dann klappern drohend die Zähne

des Rachens, dann schwindet unter diesem Drohen der Besuch des Theaters, dann zucken die Zionswächter im Angesichte der höheren Instituts-Behörde erst bedauernd die Achseln, und dann verächtlich über die Unfähigkeit der Leitung, und endlich rufen sie voll Entrüstung: Hinweg mit dem Stümper!

Notorisch ist die deutsche dramatische Production absolut unzureichend für ein erstes Theater, welches drei Viertheile der producirten groben Waare nicht geben kann. Und doch rufen die nationalen Rigoristen: Nichts Ausländisches, besonders nichts Französisches! Was würden sie sagen, wenn man ihnen folgte und die Theater zum Bankerotte, zum Schließen führte? Lieber untergehen — würden sie tapfer rufen — als Fremdes benützen!

Sie sind meist jung und wissen nicht viel von den Schwierigkeiten der Composition eines guten Stückes. Und am Ende hat ihr Eifer auch sein Gutes. Sie verhindern, daß sich die Theater blos auf fremde Krücken verlassen und daß wahrhaft Fremdes, welches die heimatliche Sitte zerstört, aufgeführt werde.

Gegen England ist man nachsichtiger wegen entfernter germanischer Verwandtschaft. Auch nicht mit Unrecht. Und Shakspeare hat das große Ehrenbürgerrecht in Deutschland.

Mit Shakspeare aber fand ich an anderer wichtiger Stelle Schwierigkeiten. Mein Chef, ein geborner Pole, war von französischer Erziehung, und die Shakspeare-Poesie war ihm ganz fremd, war ihm, wie früher allen Franzosen, in vielen Hauptpunkten geradezu unbegreiflich.

Es ist ja eigentlich auch heute noch ebenso in Frankreich, obwol eine ganze Partie französischer Literatur Shakspeare anpreist, obwol die Romantiker unter Victor Hugo's Anführung den „Schwan von Avon" in Hymnen commentiren, ja selbst ehrlich übersetzen. Victor Hugo's Sohn hat ihn neuerdings wirklich und wörtlich übersetzt. Trotz alledem ist und bleibt der „Schwan" wildfremd in Frankreich, wenigstens befremdlich. Es ist ein Samenkorn Shakspeare's unter literarischen Franzosen aufgegangen, aber es bleibt ein fremdes Pflänzchen. Das gebildete Publicum betrachtet es kopfschüttelnd und steht fest auf Voltaire's Standpunkt, daß der englische Poet ein Barbar sei. Der romanische Formensinn widerstrebt gründlich diesem weiten und freien Gange englischer Poesie, und wenn ihn die Literaten bearbeiten, so müssen sie ihn — nicht blos für das Publicum, nein auch für sich — umarbeiten, auf daß er formell französisch werde. Wie viel bei dieser Umarbeitung über Bord geworfen werden muß von Shakspeare's

Geist und weiter Absicht, das stört sie kaum, denn es bleibt ihnen verborgen, den Umarbeitern wie dem Publicum. Sie sind eben aus ganz verschiedenen Kirchensprengeln, Shakspeare und die Franzosen.

Nun, aus dem französisch-poetischen Kirchensprengel war denn auch mein Chef, und mit gerunzelter Stirne hörte er's an, daß ich bei dem totalen Mangel an neuen deutschen Stücken wieder ein Shakspeare'sches bearbeiten müßte. Es wurde ihm zu viel, es wurde ihm zu arg. — Der beisitzende Rath war derselben Meinung, der schwärmt für Kotzebue. Namentlich die Rohheit, ja die Gemeinheit in diesem Shakspeare wurde mir vorgehalten, und während ich draußen in der literarischen Welt um Vorführung französischer Liederlichkeit gegeißelt ward, wurde ich hier innen im Schoße meiner Behörde bitterlich gescholten, daß ich die englische Unflätherei auf die Hofbühne brächte. Was halfen meine literarischen Auseinandersetzungen, meine ästhetischen Beweisführungen, daß das Institut ja auch eine literarische Bestimmung habe, und daß unser jetziger Geschmack mehr verlange, als die engen Grenzen einer Hofbühne zugestehen könnten — „leider!" — hieß es — „leider! ich finde es aber nicht angemessen, daß die schon vorhandenen Ausschweifungen noch weiter ausgedehnt werden. Warum geben Sie nicht Corneille und Racine?"

Treibt den Teufel aus durch Beelzebub, den obersten der Teufel! sagt die Bibel. Bei jedem Theater ist die Kasse ein entscheidender Factor, ist der Beelzebub. Die sprach hier glücklicherweise für mich. Zu Corneille und Racine schüttelte sie unwillig das Haupt, den Shakspeare'schen Stücken aber nickte sie zu, denn die füllten sie. Und so blieb es denn bei einem neuen Shakspeare-Stücke, das ich einrichtete.

Ein neues französisches war auch eben gewesen, und zwar eines der besseren, das „Fräulein von Seiglière" von Sandeau, und das Schlachtenglück der ersten Aufführung hatte ihm nicht gelächelt. Es hatte keine hinreichende Wirkung gemacht. Der falsche Schluß des Stückes, das heißt ein scheinbarer Schluß, welchen es hat, war Mitursache gewesen, daß es nicht hinreichend günstig aufgenommen worden war. Und das hatte wieder eine alte Wiener Unsitte verschuldet, eine Unsitte, die noch heute sorgfältig gepflegt wird. Man steht auf, wenn nur der Schluß des Stückes in Sicht kommt, und man geht fort, ehe er noch vollzogen ist. Diesmal nun, bei dem scheinbaren Schlusse des „Fräulein von Seiglière", gebar dieser eilige Rückzug des Publicums ein wesentliches Mißverständniß.

Der falsche Schluß nämlich ist in diesem Stücke der Sieg des Unpopulären; es erfolgt noch eine Wendung, durch welche das Populäre siegt und ein befriedigender Schluß eintritt. Ein Theil des Publicums nahm also den unpopulären Schluß mit nach Hause und erzählte diese mißliche Geschichte daheim in der Familie. Dem sittigen Theile des Publicums aber, welcher zischend über die Störung sitzen geblieben war, hatte das Geräusch den schließlichen Eindruck verdorben. Kurz, das Stück war schief angeschrieben, und am andern Tage kamen nur wenig Leute zur Wiederholung. Ich kenne einen damals regelmäßigen Sperrsitz-Inhaber, der heute noch im Irrthume ist über den Ausgang des „Fräulein von Seiglière". Er besuchte nur erste Vorstellungen und hat nie erfahren, daß das Fräulein von Seiglière doch noch ihren Geliebten heiratet.

Trotz Kassenprotestes gab ich das Stück nicht auf, weil ich es für ein gutes Stück hielt, und setzte jahrelang die Wiederholungen fort vor schwach besuchtem Hause. Nach fünf Jahren etwa, da das Stück hartnäckig wiederkam, sammelte sich allmälig ein neues Publicum für dasselbe, und erst nach zehn Jahren hatte es die Scharte des ersten Abends ausgewetzt. Sehr oft gelingt das gar nicht.

Dies Mißgeschick mit einem Franzosen kam dem Engländer zu statten; die Lücke klaffte, es mußte mir schon darum wieder ein Shakspeare-Stück gestattet werden.

Bei einem Haare hätte ich mit diesem erstrittenen Shakspeare Schiffbruch erlitten, in diesem Schiffbruche aber auch meine ganze Autorität verloren vor meiner Behörde. All meine classischen Bestrebungen wären dann auf Jahre hinaus unzulässig befunden worden. So greift das Schlachtenglück in alle Lagen hinein! Ich werde diesen Moment nie vergessen, wo Dawison die sechs Worte sprach, welche ich instinctmäßig immer gefürchtet hatte, und wo das Shakspeare-Stück in allen Fugen krachte und auseinanderzubersten drohte. Ich hatte, wie gesagt, die Gefahr vorhergesehen und nach Kräften vor- und nachgebaut, aber, wie es schien, doch nicht genügend.

Das Stück war „Richard der Dritte", und der Moment äußerster Gefahr trat ein, als im vierten Acte nach so viel Nichtswürdigkeiten des Helden auch noch die Nachricht kam, daß er sogar seine junge Gemalin ins Jenseits befördert habe. Ich hatte Dawison gebeten, die sechs Worte nur zu flüstern, weil ich ihre schlimme Wirkung fürchtete; aber obwol er seinen Richard nur schwach sprechen ließ: „Auch Anna sagte gute Nacht der Welt" — so wogte doch das Meer des Publicums auf in grollender Unzufriedenheit, als ob vom tiefsten Grunde

herauf ein Sturm es in die Höhe bäumte. Es war den Leuten zu viel Nichtswürdigkeit, es war der Moment des Scheiterns.

Glücklicherweise hatte ich in der Einrichtung des Stückes dafür gesorgt, und zwar mit unerbittlicher Beseitigung jedes müßigen Wortes dafür gesorgt, daß der moralische Rückschlag, das eintretende Unglück Richard's, auf dem Fuße folgte, deutlich folgte, Schlag auf Schlag folgte. Dadurch geschah dem ausbrechenden Sturme Einhalt. Und da nun diese Rückschläge auf das genaueste in Scene gesetzt waren und jede üble Nachricht für Richard rasch, prompt, klar, nachdrücklich in Scene trat — ein ungeschickter Schauspieler konnte Alles verderben! — so wurde die üble Stimmung betroffen, betäubt, besiegt und bis zum Schlusse des Actes in Genugthuung verwandelt.

Am anderen Tage drückte auch ein wohlerzogener Kritiker der alten Wiener Schule offen und unumwunden seine Entrüstung aus, daß man das Burgtheater entweihte durch solche Rohheiten, und daß diesem Shakspeare-Treiben energisch ein Ende gemacht werden müßte.

„Richard der Dritte" gehört unter die „Historien", das heißt unter diejenigen dramatischen Arbeiten Shakspeare's, welche nicht nach dramatischer Composition trachten, sondern mit historischer Schilderung in dramatischer Form begnügt sind, dramatische Arbeiten also, welche nach unseren Begriffen keine vollständigen Stücke sind.

Der „dritte Richard" kommt unter diesen Historien unserem Begriffe eines vollen Stückes noch am nächsten. Seine Eroberung des Thrones, seine Haltung auf demselben und sein Untergang werden in folgerechten Scenen an uns vorübergeführt und werden nicht durch Abschweifung oder Episodenwesen zerstreut. Für unsere Bühne fehlt nur eine Zuthat des Dichters, welche bei uns ein Stück nicht entbehren kann — die Hoffnung. — Ein Bösewicht handelt unerbittlich vor uns mit all seinen schlechten Mitteln, und er handelt ganz allein. Wir sehen ein Gemälde, das nur Schatten hat und gar kein Licht. Das verträgt ein Kunstwerk nicht; gewiß nicht auf der Bühne. Irgend ein Lichtschimmer muß abgrenzen, muß im Gedichte die Möglichkeit der Hoffnung bedeuten, der Hoffnung, daß dieser Bösewicht wirksamen Widerstand finden werde. Es genügt nicht, daß er am Ende erschlagen wird, wir müssen dies kommen sehen. Dies Kommen ist für uns die

Lockung zur Theilnahme. Ohne diese Zuthat ist das Bühnenstück für uns wüst und unerquicklich und kein Kunstwerk.

Trotzdem ist gerade diese Historie vom dritten Richard in England früher eine der populärsten gewesen! Das englische Publicum ist robuster. Es kommt freilich hinzu, daß Richard der Dritte in England ein historisch populärer König ist. Er hat für den Engländer einen Beigeschmack von Demokratie, und seine Energie ist unzweifelhaft. Energie hält in der geschichtlichen Erinnerung am längsten vor — die Motive verblassen, die That bleibt sichtbar durch Jahrhunderte. Das englische Publicum sieht also diesen Richard mit ganz anderen Augen als unser Publicum, denn der Engländer weiß: der Bösewicht da oben ist bei all seiner Grausamkeit ein tüchtiger Herrscher unserer Insel gewesen, er hat aufgeräumt unter dem egoistischen Adel, sehen wir zu, wie er's gemacht hat!

Zu den wunderlichen Schrullen der Engländer gehört auch, daß dieser energische Uebelthäter auf dem englischen Theater vielfach von einer Dame gespielt wurde. Für uns ein Räthsel! Das feine Gesicht Richard's, welches er besessen haben soll, mag dazu Veranlassung gewesen sein. Am Ende wird auch dadurch das Ganze gemildert und wird mehr zur Comödie — was Alles unseren Anforderungen an die Bühne widerspricht.

Genug, ich ging bei der Bearbeitung davon aus, daß auf der Höhe des Stückes der Hoffnungsstrahl wirksam einfallen müßte, damit unser Publicum die fortwährend gesteigerten Verbrechen hinnähme. Der Inhalt des Hoffnungsstrahles liegt vor in Shakspeare's Historie, er ist nur nicht nachdrücklich gefaßt und herausgehoben. Er liegt in Stanley's Hand, welcher seinen Pflegesohn Richmond zum Sturze Richard's aus Frankreich ruft. Dies kommt erst in den letzten Acten und kommt nur matt zu Tage, und dies verlege ich in den dritten Act und an ruhige Stelle, damit es voll aufgefaßt werden kann, und ich lasse es positiv ausdrücken.

Allerdings hatte auch dies kaum zugereicht, wie der drohende Tumult im vierten Acte erwies. Es hatte nicht zugereicht, genützt hatte es aber doch, wie mir nach der Vorstellung naive Zuschauer erzählten. Diesem Einschube also, sowie den rechtzeitigen und gewichtig erfolgenden Rückschlägen gegen Richard, welche dadurch gewichtig wurden, daß man sich des Einschubs im dritten Acte erinnerte, war es zu danken, daß das Stück nicht unter der Entrüstung gegen den Bösewicht begraben wurde.

Eine Scene in „Richard dem Dritten" gilt in allen

Commentarien für außerordentlich genial. Es ist die Werbung Richard's um Anna's Liebe. Sie haßt ihn als den Mörder der Ihrigen, sie will ihn in's Antlitz schlagen und — wird ihm nach fünf Minuten so nahe gebracht, daß sie ihm alle Aussicht gewährt, ihn zu heiraten. Das Mittel, dessen sich Richard bedient, ist die Eitelkeit des Weibes; er schmeichelt dieser Eitelkeit mit leidenschaftlichem Aufgebote. Er schwört, daß er sie aufs heftigste liebe, und gibt ihr sein Schwert in die Hand, auf daß sie ihn todtstechen möge für seine Frevel, wenn sie ihn nicht erhören wolle; sobald sie aber das Schwert gegen ihn zückt, entwaffnet er sie mit dem Zurufe: „Nur deine Schönheit reizte mich dazu!"

Natürlich glaubt zunächst keine Frau an die Wahrheit dieser Scene. Es ist eben die geniale Scene einer „Historie", will sagen einer Form, welche sich nicht mit Motivirungen aufhält. In einem organischen Stücke ist es Uebertreibung der Möglichkeit, weil es gewaltsam zusammengedrängter Inhalt mehrerer Scenen ist. Der denkende Zuschauer sagt dabei immer: Es ist nicht wahr, aber es ist mit genialer Dreistigkeit geführt, da es so „unter Einem" abgemacht werden soll.

Der letzte Act war eine kaum lösbare Aufgabe für den schmalen Raum des Burgtheaters. Beide Lager, das Richard's und das Richmond's, erscheinen gleichzeitig; in beiden wird für das Publicum gesprochen, und Richard wie Richmond dürfen einander doch weder sehen noch hören. — Wir lösten diese Aufgabe auch recht mittelmäßig, indem wir das kleine Theater der Länge nach durch eine Steinwand in zwei Hälften theilten. Die Helden mußten sich sehr vorsichtig geberden, um sich nicht sehen und hören zu müssen. Später fanden wir eine treffliche Form, die allen Theatern zu empfehlen ist. Eine Schleier-Courtine, durch Wolkenhänge undurchsichtig gemacht, scheidet in der ganzen Breite des Theaters die Gegner. Richard ist vorn, Richmond hinten. Aufziehen der Wolkenhänge und eintretende Beleuchtung macht die Schleier-Courtine durchsichtig, zeigt also beide Lager gleichzeitig und macht die Traumscene sehr wirksam. Die Geister-Erscheinungen sind auf drei verkürzt, denn die endlose Reihe in der „Historie" vernichtet die Wirkung.

Solchergestalt ist das Stück eines der stärksten Repertoirestücke geworden und steht trotz seiner scenischen Schwierigkeiten so fest in Scene, daß ich's einmal Mittags um Eins bei einer Abänderung eingeschoben habe ohne jegliche Probe, und daß es Abends so exact gespielt wurde, als käme es frisch aus langer Probenreihe.

Meine Behörde zuckte die Achseln über den Erfolg und sprach wie Meister Anton: Ich verstehe diese Welt nicht mehr.

Zum Troste für sie kam plötzlich ein Hackländer'sches Manuscript. Freilich in der losen Scenenreihe, welche dieser angenehme Autor voll guter Laune hinwirft, ziemlich unbekümmert um die scenische Verbindung. Er betrachtet mich dann schalkhaft lächelnd wie einen Schneider, der die offen gelassenen Nähte zusammennähen mag. Die Kleidung war wieder sehr artig entworfen; ich nähte denn nach Kräften, und auf der Probe halfen mir die Mitglieder eine ganze Woche lang fertig nähen, und als das Ganze des Abends präsentirt wurde, da sagte das Publicum: Dies ist charmant! — Die „Magnetischen Curen" hatten bestanden und existiren heute noch charmant.

Bei dieser Gelegenheit wurde Frau Hebbel für eine Lustspielrolle geboren, welche ihr Niemand zutrauen wollte. Diese Rolle der Gräfin schuf ihr ein neues Fach.

Jahrelang haben die auswärtigen Theater gezögert, sich an solches Conversations-Lustspiel zu wagen, welches nur mit dem Ensemble des Burgtheaters gespielt werden und nur vor dem Conversations-Publicum des Burgtheaters bestehen könne. Endlich haben es einige Theater gewagt und haben ganz wohl damit bestanden. So dürftig ist die Unterstützung, welche ein talentvoller moderner Dramatiker in Deutschland findet, wenn er den Schauspielern natürlichen Umgangston und den Zuschauern Aufmerksamkeit zumuthet für conversationelle Reize! Ist es da ein Wunder, daß es an Stücken fehlt und daß unsere Lustspiel-Production so dürftig bleibt?

Das Gleichgewicht im Repertoire der Neuigkeiten war nun hergestellt: auf die grimme englische Tragödie war eine heitere deutsche Comödie gefolgt — aber was weiter? Wie weiter? Eine Reihe von Monaten lag noch vor uns, und wie regelmäßig ich auch jeden Tag ein neues Stück las, ein neues Stück für's Burgtheater las ich nicht heraus. Der weite Rachen enthüllte seine Zähne! Womit helfen? Da die Gegenwart mit Unfruchtbarkeit geschlagen ist, wo wäre denn etwa in der Vergangenheit wieder ein Schatz zu heben? Wo? Da fiel mir ein, wie ich einst als Student in Breslau eine Wendung meiner Studien erlebt. Ich hatte an der Straßenecke einen Theaterzettel angesehen, und der Titel des Stückes hatte mich seit vielen, vielen Jahren — Bruder Studio hatte ganz andere Interessen! — zum erstenmale wieder ins Theater gelockt. Dieser Theaterabend hatte mich poetisch angemuthet, ich war dadurch plötzlich wieder Theatergänger geworden wie in der

Knabenzeit, ich war dadurch zum öffentlichen Schreiben über, ja für das Theater verleitet, ich war auf diesem Wege aus einem Theologen ein nutzloser Schriftsteller geworden. Wo ist das Stück von jener Straßenecke, welches dich verführt hat? Ist es nicht auf dem Repertoire? Nein. Es ist verschwunden. Eine banale Bearbeitung von Holbein hat es auf die Länge ungenießbar gemacht. Ich aber meinte damals eine Bearbeitung gesehen zu haben, welche dem Originale ganz nahe gestanden. Ich fragte bei Anschütz nach; er war ja eine Art Breslauer, er war noch fünf Jahre vor meiner Studienzeit am dortigen Theater und sehr beliebt gewesen, man sprach meiner Zeit noch warm von ihm. „Ja wol," sagte er, „wir haben einmal in Breslau das Original nach Kräften hergestellt, meine Frau hat die Titelrolle gespielt und auch hier in Wien mit großem Glücke in derselben debutirt. Dies Buch wird sich wol einige Jahre auf dem Breslauer Theater erhalten, und Sie werden die Vorstellung nach diesem Buche gesehen haben. Jetzt würde es wol nicht mehr genügen, aber jetzt könnten wol Sie diese romantische Perle für unsere Scene fassen. Sie sind ja mitten in lauter Juwelier-Arbeit" — setzte er mit seinem launigen Lächeln hinzu.

Das that ich. Es war das „Käthchen von Heilbronn", und in dieser Einrichtung ist es dann von neuem wieder auf zahlreichen Bühnen erschienen. Sie bleibt dem Original so treu als möglich und macht nur nach Tieck's Rathe den alten Waffenschmied zum Großvater des Käthchen's, um einen Mißton am Schlusse zu vermeiden, wenn die Liebschaft von Käthchen's Mutter mit dem Kaiser zum Vorschein kommt. Ein Vater kann solche Liebschaft leichter verzeihen als ein Gatte.

Es erlebte zahlreiche Aufführungen und wurde jedenfalls alljährlich am Katharinen-Tage gegeben, ein Festbestandtheil für junge und alte Katharinen.

Solche Verbindung der Theaterstücke mit den Erinnerungen, Sitten und Gebräuchen des Landes habe ich principiell gesucht und zahlreich gefunden. Ich gehöre auch zu den Verbrechern, welche jeden dritten November gezüchtigt werden, weil Tags vorher wieder „Der Müller und sein Kind" gegeben worden ist. Ich finde das Stück, welches allerdings in meiner speciellen Heimat spielt, gut geschrieben, und würde es dem Allerseelentage nie entziehen, sowie ich am Allerheiligentage dem eingebürgerten Verlangen nach einer Geister-Erscheinung regelmäßig genügt habe. Das große Publicum mußte dazu gewöhnlich „Hamlet" in den Kauf und mit dem Geiste seines Vaters

verlieb nehmen. Seit obiger „Richard“ geglückt war, konnten wir ja sogar mit drei Geister-Erscheinungen aufwarten, und das haben wir denn auch mehrmals gethan. Ein Theater, meine ich, muß eng und vertraulich mit dem Volke zusammenhängen.

Sogar mein Chef wollte einmal dem Allerseelentage den „Müller und sein Kind“ entziehen. Ich erwiderte darauf, daß ich dies für einen revolutionären Schritt hielte. Er sah mich finster an; Spaß zu verstehen, war nicht seine Gewohnheit. Ich setzte nun auseinander, daß es ja äußerst erwünscht sein müsse, wenn die Bevölkerung im Theater eine Art Feier ihrer Gedenktage finde. Dadurch werde ja das Theater in organischer Verbindung erhalten mit dem Publicum, und ich hielte eben das für eine conservative Repertoire-Bildung, die Abschaffung aber eben deßhalb für eine revolutionäre Maßregel.

Da lächelte er über die Umkehr unserer sonstigen Stellung, in welcher er immer der conservative Vertreter war, und — der alte Müller durfte weiter husten am Allerseelentage.

Endlich im Spätherbste kam Hilfe, und ich rief Triumph. Es kam ein originales neues Stück, und zwar ein großes und sehr bedeutendes — es kamen „Die Makkabäer“.

IX.

Nun zum Dresdener Pakete des Postboten, welches im Spätherbste 1852 zu meiner angenehmsten Ueberraschung „Die Makkabäer“, eine neue fünfactige Tragödie von Otto Ludwig, enthielt.

Alle Kräfte wurden angestrengt, sie würdig in Scene zu setzen. Das ungemein große Personal des Stückes war für uns nicht zu groß, wir konnten es stellen, und konnten es tüchtig stellen, und wir waren so glücklich, endlich ein bedeutendes einheimisches Stück einstudiren und vorführen zu können.

Aber dies Jahr hatte seine Tücken gegen große Unternehmungen des Burgtheaters — es brachte das heimatliche Stück in noch größere Lebensgefahr als das englische.

Betrachten wir das umfängliche Gebäude der „Makkabäer“ in seinem Innern, und wir werden entdecken, worin und wodurch es Gefahr laufen kann.

Das Stück hat zunächst eine höchst gefährliche Eigenschaft: es hat zwei Helden, Lea und Judah. Solche Fülle ist sehr mißlich. Wenn ein Mädchen zwei Liebhaber hat und beide zu

lieben meint, so wird sie wahrscheinlich eine unglückliche Ehe schließen, oder sie wird leer ausgehen.

Lea, die berühmte biblische Mutter der Makkabäer, ist von Hause aus die Heldin des Stückes gewesen. Der älteste Sohn Judah wächst ihr aber im zweiten Acte hoch über die Schultern, und dieser Act gehört außerdem zu dem Grandiosesten, was unsere Dramatik aufzuweisen hat. Die religiose Begeisterung des jungen Juden für den Einen Gott, unsere christliche Erbschaft aus dem Judenthume, reißt unsere Herzen im Sturme mit sich fort. Wir sind Alle aufgesäugt und auferzogen in diesem Glauben: „Ich bin der Herr, dein Gott, und du sollst keine anderen Götter haben neben mir"; wir nehmen Alle Partei, wir nehmen fanatisch Partei gegen die Vielgötterei der Syrier, und der Beifall für Judah, wenn er das Götzenbild in den Staub stürzt, ist der ungeheuerste, welchen ich im Burgtheater erlebt habe.

Das Stück muß ihn bezahlen. Nun ist Judah unser Held, und doch trachtet der Dichter in den drei folgenden Acten nur danach, das Interesse für Lea oben zu erhalten. Wir fangen also im dritten Acte wieder von vorne an. Das ist ein schwerer Uebelstand. Und er wird noch erhöht durch die Einleitungsscene für Lea, in welcher sie wieder an den Gipfel des Stückes gestellt werden soll. Wie geistvoll ist sie gemacht, und wie gefährlich ist sie doch auf der Bühne! Lea steht felsenfest unter den zerfahrenen Juden: sie empfängt alle Nachrichten, die guten wie die schlimmen, in derselben Ueberzeugungstreue, in der unwandelbaren Berufung auf das große Ziel. Mit schlagender Charakteristik sind die Juden neben ihr gezeichnet in ihrer sophistischen Manie, alle Grundsätze durch Erklärung zu zerfasern, ein deutliches Bild ihres staatlichen Unterganges — sie allein haut jeden Knoten durch und steht unerschütterlich auf ihrer Zuversicht. Wenn man die Scene liest, so nennt man sie meisterhaft, und wenn man sie auf der Bühne sieht, so erschrickt man vor ihr.

Das Theater-Publicum braucht zuerst und zuletzt Einheit und Einfachheit, denn es ist zusammengesetzt aus starken und schwachen Capacitäten. Was der Verständige würdigt, das mißversteht der Unbegabte, und der Unbegabte ist naiver als Jener, er äußert sich leichter als Jener, er hat die Masse für sich, welche ihm beistimmt, er hat die Neigung jedes großen Publicums für sich, die Spannung abzuschütteln und sich durch Heiterkeit zu erholen von der Anstrengung des Zuhörens — er siegt im Theater, wenn die Auffassung der Scene schwierig wird, wenn die Einheit fehlt und die Einfachheit.

Solchergestalt kommt die Theilnahme für Lea nicht wieder in die Höhe, Judah aber ist in zweite Linie getreten — das Stück hat den Mittelpunkt des Interesses verloren und lahmt dahin.

Der vierte Act gibt Lea die sinnigsten Accente für Schmerz und Leiden. Wir nehmen sie achtungsvoll auf, aber Lea ist noch immer nicht unsere Heldin, und wir meinen deßhalb, nicht auf dem Hauptwege zu sein; wir bleiben kühl.

Der letzte Act endlich macht uns klar, daß der Lea unsere ganze Theilnahme gebührt. Das Opfer im feurigen Ofen, in welchen sie herzbrechend einen Sohn um den anderen stößt, damit dem einen, einzigen Gotte Gerechtigkeit widerfahre — dies erschütternde Opfer, trefflich vom Dichter ausgeführt, gewinnt unsere ganze Hingebung für Lea, und wir scheiden voll Hochachtung von dem groß gedachten dichterischen Werke.

Aber wir behalten einen Zweifel übrig. Er lautet: Könnte es nicht noch größer sein? Wir hatten uns nach dem zweite Acte noch Gewaltigeres erwartet; in der Mitte sind wir gestört worden, und erst zuletzt sind wir wieder ganz und voll dabei gewesen.

Dies ist das Ergebniß eines Stückes mit zwei Helden — eines Stückes, welches mit Recht Anspruch macht auf den Titel einer großen Tragödie.

Welch Schicksal hatte nun die erste Aufführung? Wenn ich das Innere richtig gezeichnet, so ahnt es der Leser. Am Schlusse des zweiten Actes, wie schon gesagt, ein unerhörter Erfolg, im dritten Acte eine völlige Niederlage. Die verwirrenden Nachrichten, das jüdische Markten um Worte, der fortwährende Widerspruch — wurden ausgelacht.

Die letzten Acte hatten Mühe, dem Stücke nothdürftig wieder aufzuhelfen von solchem Falle. Es war vorauszusehen: daheim erzählen sie vorzugsweise von der spectakelhaften Judenschule, die ausgelacht worden, und der Besuch bleibt aus, das Stück ist nicht zu halten auf dem Repertoire.

Da erkrankte am anderen Morgen Wagner-Judah, und das Stück konnte nicht sogleich wiederholt werden. Diese Zwischenzeit benützte ich, die große verwirrende Scene des dritten Actes neu zu redigiren, das heißt zu vereinfachen und diese Vereinfachung zweimal, dreimal, viermal zu probiren, bis sie wie ursprünglich gewachsen erscheinen konnte. Das bewährte sich bei der endlich erfolgenden zweiten Aufführung: man lachte nicht wieder. Aber der Erfolg stand noch weit aus; die erste Aufführung hatte das Stück discreditirt. Mörderische Stichworte verfolgten es, wie: „die Synagoge auf dem

Burgtheater", und wer ist denn glücklicher als der Schauerträger des Publicums, wenn er Unglück berichten kann, wer ist geschäftiger?!

Da half uns die Presse redlich. Sie klärte auf, sie würdigte, sie pries das Preisenswerthe. Namentlich Friedrich Uhl unterstützte das Stück in nachdrücklicher Weise. So wurde es mühsam erhalten. Jeden Spätherbst brachte ich es nach sorgfältigen Proben wieder, und mit jedem Jahre wurde die abfällige Stimme leiser, endlich verstummte sie, und die „Makkabäer" wurden ein Feststück.

Leider nur auf dem Burgtheater. Nur auf ein paar Bühnen sonst sind sie versucht und dann für immer vergessen worden. Und doch steht der Inhalt den Bibel lesenden, jüdisch streng monotheistischen Protestanten, vor denen das Stück außerhalb Oesterreichs aufgeführt worden ist, noch viel näher als den Katholiken in Wien. Es verschwand in Norddeutschland wie ein Meteor.

Der arme Ludwig, von Krankheit und Dürftigkeit gepeinigt, hat es mir alljährig geklagt, wenn er die kleine Rente von uns, wie er die Tantième nannte, dankbar quittirte, denn wir brachten das Stück mit unverbrüchlicher Regelmäßigkeit jedes Jahr.

Die jetzige Direction sei daran erinnert, daß sie die Monate hat vorübergehen lassen, in denen seit fünfzehn Jahren die „Makkabäer" stets einen Abend gefunden zur Feier Otto Ludwig's und zur Unterstützung für seine Hinterlassenen, für die Witwe und die Kinder. Sie sei daran erinnert, daß unser Publicum eines seiner würdigsten Repertoirestücke nicht untergehen sehen will.

Was man in der Jugend wünscht, hat man im Alter die Fülle. Die Jugend des Jahres 1852 hatte nur Wünsche, das Alter dieses Jahres brachte eine Fülle von Stücken. Gleich nach den „Makkabäern" erschien Bauernfeld mit seinen „Krisen", welche sehr wohl gefielen.

Octave Feuillet hatte in zwei kleinen Arbeiten dies Thema der Krisen entwickelt. In einer Novelle, genannt „La clef d'or", und in einem kleinen Drama, genannt „Une crise". Bauernfeld hat sich diese Vorlagen angeeignet und sie so breit ausgeführt, daß sie einen Lustspiel-Abend füllen. Die Eltern namentlich, Papa Lämmchen und Frau Lämmchen, sind von ihm zugethan, um die Behaglichkeit des deutschen Lustspieles über die Gedankengrundlage Octave Feuillet's zu verbreiten. Das ist ganz wohl gelungen, und es ist ein Lustspiel entstanden, welches seinen Platz im Repertoire behauptet hat. Dafür

ist immer maßgebend, wenn die Rollenbesetzung gewechselt werden muß und das Wohlgefallen am Stücke doch nicht wechselt. Fräulein Neumann und Herr Fichtner, die ersten Vertreter der kritisch Liebenden, haben uns verlassen, und die Fräulein Scholz, Boßler, Bognár, sowie Herr Sonnenthal sind für sie eingetreten. Der Doctor, zuerst Herr Dawison, dann Herr Lucas, ist an Herrn Gabillon gekommen. Selbst das allerliebste Lämmchen Beckmann's hat sich die süße Milch der Lammsnatur ein wenig verwandeln lassen müssen durch Herrn Meixner, und das Stück ist ungeschwächt verblieben; es hat alle Krisen überstanden.

Ueberhaupt wurde in diesem Jahre 1852 dem Lustspiele stark gefröhnt. Gefröhnt sagte man, denn es wurde uns vorgeworfen. Der grimme „Richard" und die schweren „Makkabäer" können mich wol veranlaßt haben, ungemein auf Ausgleichung und auf leichte Erholung zu denken. Auch actueller Anstoß war damals vorhanden nach der leichten Seite. Ich mußte oft den Vorwurf hören, das Repertoire würde zu schwer, und ich würde meine literarischen Zwecke sicherer erreichen, wenn ich ausgiebig auch für fröhliche Unterhaltung sorgte. An obersten Stellen sähe man Beckmann so gern, und den vernachlässigte ich. Das Alles war nicht unbegründet. Es fand auch in meinem Grundplane für das Burgtheater entsprechende Linien. Ich weise zurück auf das, was ich bei Gelegenheit des „Verwunschenen Prinzen" gesagt, und daß bei siebenmaligem Schauspiele in der Woche auch das ausgelassene Lustspiel seine Stelle finden muß. Was hieß denn auch „Beckmann nicht vernachlässigen" Anderes, als das ausgelassene Lustspiel nicht vernachlässigen! Es war also kein Fröhnen, es war erwogene Absicht, welche damals zahlreiche ältere Lustspiele, wie „Die unglückliche Ehe", „Die kranken Doctoren", „Die Reise nach der Stadt", neu scenirte, welche für Beckmann den „Vater der Debütantin" hoffähig zu machen suchte durch starke scenische Aenderung, welche „Die Mördergrube" einrichtete für ihn und Fräulein Wildauer, welche untadelhaft lustige Stückchen, wie den „Freundschaftsdienst" und „Er ist nicht eifersüchtig", einführte. Wir suchten in dieser Richtung auch classische Weihe, indem wir Shakspeare's „Viel Lärm um nichts" in der Holtei'schen Einrichtung auf das sorgfältigste in Scene setzten. Oder gehört es etwa nicht in diese Richtung? Spielt in den Shakspeare-schen Lustspielen nicht die bloße Clown-Comödie eine vordringliche Rolle? Um so vordringlicher, je weniger zumeist der Inhalt des Ganzen ein wirkliches Lustspielthema ist. Die unschul-

dige Hero wie im Trauerspiele schmähen, verurtheilen, sterben lassen, das ist recht grob-ernsthaft und gehört eben einer zweihundert Jahre alten Geschmacksrichtung an, welche heute bei einem neuen Lustspiele nicht hingenommen, sondern als grelle und geschmacklose Contrastirung gescholten würde.

Das Lustspiel muß sich, ich wiederhole es, auch in einem ersten Theater frei bewegen dürfen. Fröhlichkeit, so lange sie nicht in Gemeinheit ausartet, ist unter hundert Masken willkommen; sie ist Sauerstoff im Theater, welcher die Lebenskraft erhöht. Gute Sitte und guter Geschmack räumen immer auf im Repertoire der Ausgelassenheit; das Unziemliche wird stets sofort zurückgewiesen, und das ganz Haltlose versinkt spurlos.

Die heiteren Neuigkeiten jenes Jahres haben sich in reicher Anzahl bis heutigen Tag wirksam erhalten. Leider haben sie ihren komischen Quell verloren dadurch, daß Beckmann's Leben versiegt und in die Erde gesunken ist.

Schreiten wir in ein neues Jahr! 1853. Dieses Jahr erhielt seine Signatur durch Personalfragen. Schauspieler wurden gewonnen, Schauspieler wurden verloren, und heute fragt man sich nicht ohne Grund: War der Gewinn am Ende ein Verlust, und war der Verlust wol gar ein Gewinn? — Der Verlust hieß Dawison.

Die Wahl der Dinge ist unser Schicksal. Der Orientale sagt geradezu: Die Wahl, welche uns freigestellt scheint, ist unser Verhängniß.

Ich erinnere mich oft, daß ich einmal bei schönem Frühlingswetter in Thüringen zu einem Pferdemarkte ritt, um schöne Thiere zu sehen und mir ein edles Pferd zu kaufen. Als ich ankam, wurde eine runde Graditzer Stute vorgeführt, und mein Begleiter lobte die hübschen Formen des Gestütpferdes. Gerade diese Formen waren aber nicht mein Geschmack, und ich drängte weiter mit den Worten: „Dieses Pferd kauf' ich gewiß nicht!“ Als wir aber Nachmittags den Markt verließen, hatte ich gerade diese Graditzer Stute gekauft. Die Reue blieb später nicht aus; mein erster Eindruck war der richtige gewesen; ich hatte falsch gewählt und mich benachtheiligt — die Wahl der Dinge ist unser Schicksal.

Ich möchte nicht um die Welt Pferde und Künstler in Einen Wahltopf werfen; ich will nur die räthselhaften Einflüsse betonen, welche so oft unsere Wahl leiten, und ich will nur ein Grundprincip ableiten aus jener thüringischen Erfahrung. Es lautet: Wenn man neue Schauspieler sucht und in Wahl zieht, so soll man sich auf nichts verlassen, als auf den ersten, allgemeinen Eindruck, welchen sie auf uns machen. Ist er

sympathisch, so erwähle man flugs, wie viel auch Einzelheiten abrathen; ist er unsympathisch, so gehe man leer von dannen, wie viel Einzelheiten sich auch hervordrängen zur Empfehlung. Der Total-Eindruck des Menschen ist und bleibt von der Bühne herab die Hauptsache. Selbst der Bösewicht muß uns menschlich wohlthuend anmuthen, wenn wir seine Darstellung des Bösen lobend annehmen sollen.

Als ich Herrn Dawison das erstemal sah, fand ich ihn ungemein begabt für die Schauspielkunst, aber er gefiel mir eigentlich nicht. Als ich ihn das letztemal sah — vor einigen Jahren in Dresden — mißfiel er mir ganz. Ich fand, daß seine Begabung über die Kunst hinweg zum Handwerk ausgebildet worden — dies ist das Kennzeichen des Virtuosenthums — und daß mir auch das mißfällig geworden, was er gut machte. Er machte es eben.

Dies ganze Jahr 1853 hindurch, das vierte seines lebenslänglichen Engagements, zerrte er fortwährend an uns herum mit der Sucht nach Sonderstellung und privilegirter Auszeichnung, endlich mit dem Ansuchen um Entlassung, da ihm in Dresden eine noch günstigere Stellung geboten wurde, günstiger dadurch, daß ihm dort ein großer Spielraum bliebe für Gastrollen.

Ich war innerlich gar nicht mehr abgeneigt, auf ihn zu verzichten. Sein virtuoses Herausdrängen aus einem harmonischen Ensemble erschien mir immer bedenklicher, sein eitler Trieb nach Solospiel beschädigte unser Ensemble immer ärger. Uns aber in Wien, denen die Schauspielkunst eine edle Kunst ist, war doch und ist das Ensemble das Ziel dieser Kunst. Das Endziel schauspielerischer Bestrebung ist uns das ganze Gemälde, nicht aber die einzelne Figur. Das Stück als Kunstwerk soll ganz hervortreten, und das gelingt nicht, wenn der einzelne Schauspieler sich ungebührlich vordrängt oder wol gar aus dem Rahmen springt.

Letzteres wurde mehr und mehr Herrn Dawison's Manie. Woher kam das? Aus dem innersten Wesen seiner Persönlichkeit. Ein Autodidakt, hatte er sich mit lobenswürdigstem Fleiße aus den gedrückten Verhältnissen eines polnischen Juden emporgearbeitet. Das „empor" war nun aber bis zur Krankhaftigkeit seine Losung geworden, und die volle Bildung war ausgeblieben; denn diese lehrt auch Entsagung, diese erstrebt und erringt das Gleichgewicht zwischen unseren Wünschen und Kräften. Unter dem immerwährenden „empor!" und „empor!" versäumte er und verlor er die langsame und breite Entwicklung des inneren Menschen, welche unerläßlich ist für einen

vollen Künstler. Er war aufgeschossen ohne moralisches und künstlerisches Rückgrat und verblieb deßwegen ohne Halt.

Dem entsprechend fiel er bei Widerwärtigkeiten — man erinnere sich an seine hiesigen Debuts — in kläglichen Kleinmuth, und blähte sich auf zu crassem Hochmuthe, als er in die Periode des Gelingens kam.

Ich hatte ihn ungewöhnlich gefördert, über Gebühr sogar, wie seine Collegen mit Recht mir vorwarfen. Ich brauchte vor Allem frische, lebendige Kräfte, um das ziemlich schläfrig gewordene Ensemble aufzuwecken und zu beleben. Alte Rollen, die ihm zusagten, neue, mit denen er überraschen konnte, erhielt er in Uebermaß. Er hatte die brillanteste Stellung bekommen und ein großes Publicum gewonnen. Nur ein kleiner Theil des Publicums blieb ihm gegenüber auf seiner Huth und lobte nur Einzelnes.

Zu diesem kleinen Theile gehörte ich selbst. Lange und aufmerksame Beobachtung seiner Fähigkeiten und seines Wesens hatte mir schon nach den ersten Jahren klar gemacht, daß er kein Genie sei, sondern nur ein pikantes Talent, welches allmälig von mancher großen Rolle fernzuhalten und auf einen engeren Kreis zu beschränken sei, vorzugsweise auf Episoden. Jedenfalls seien ihm Rollen zu versagen, welche einen Menschen mit breit ausgeprägtem Naturell und mit langem Athem verlangen, desgleichen Menschen mit ruhiger, tiefer Charakterkraft.

Unsere Classik namentlich liegt ganz außer seinem Bereiche. Er ist kein Deutscher, und der nationale Athem unserer Dichter ist ihm versagt, er kann ihn in keinem Tone wiedergeben. Das Schiller'sche Pathos wird bei ihm hohle Declamation, die Goethe'sche Einfachheit streift bei ihm an triviale Nüchternheit, unsere Romantik gar wird ihm melodramatische Pauke. Am ersten kommt er noch mit Lessing zurecht, da dieser vorzugsweise aus der Verstandesthätigkeit heraus gearbeitet hat.

Wie viel ist dadurch abgeschnitten für unser Theater! Shakspeare bot mehr für ihn, denn er charakterisirt mit starken Strichen, aber außer Richard, Shylock und Jago doch auch nur Episoden. Er freilich griff nach Allem und verlangte auch den Othello. Ich erwiderte: „Othello ist im letzten Grunde ein Liebhaber, und das sind Sie nicht; Othello ist ein Löwe — wenn Sie ihn spielen, wird er ein Tiger, und dies verfälscht das Stück."

Ebenso mußte er im Lustspiel eingeschränkt werden. Sein Aeußeres schon machte ihn für viele Rollen unzulänglich, es

versagt ihm alle vornehmen Leute; er ist unelegant, unruhig, hastig, in den Bewegungen oft ungraziös. „Man sieht ihm aber doch den Juden nicht an!“ hat Jemand in Dresden gesagt. — „Doch!“ hat Lederer erwidert, „er mauschelt mit den Beinen.“

Ich möchte das Racen-Vorurtheil nicht unterstützen; wir haben ja auch gerade in Wien schlagende Gegenbeweise: Sonnenthal ist auch Jude, und wer vermißt an ihm vornehmes, feines Wesen?! Aber die Eigenthümlichkeit orientalischer Race gehörte zu Dawison's Nachtheilen und bildete seine Vorzüge. Seinen Fleiß, seinen behende suchenden Verstand, die überraschende Beweglichkeit seines Gestaltens verdankt er ja offenbar seiner Herkunft.

So ungefähr dachte ich über ihn, da er mich um Entlassung quälte. Als Episodenspieler war er mir ein Schatz für unser Theater. Wenn ich hätte hoffen dürfen, daß er sich künstlerisch beschränken könnte, dann wäre ich hartnäckig gegen seine Entlassung gewesen. Aber dazu war gar keine Aussicht mehr. Er fing bereits an, seine besten Rollen zu übertreiben. Riccaut in „Minna von Barnhelm“ war eine prächtige Leistung gewesen für seine polnisch-französische Zunge — jetzt sprach er schon so geläufig Französisch, daß man ihn nicht mehr verstand; er überfranzos'te den Franzosen.

Ich befürwortete also selbst bei meiner Behörde seine Entlassung und konnte ihm eines Abends ankündigen, daß er sie in einigen Monaten erhalten würde. Das dauerte ihm noch zu lange, und um die Frist abzukürzen, machte er mir eine Scene hinter den Coulissen, die Scandal erregen und sofortigen Bruch herbeiführen sollte. Er ging mehrmals an mir vorüber, stieß Scheltworte aus und gesticulirte heftig. Ich sprach mit Jemandem und wurde es gar nicht gewahr. Als man mich aufmerksam machte, wußte ich auf der Stelle, wohin das abzielte. Ich schickte sogleich nach Herrn Lucas; er hatte den Doctor in den „Krisen“, welchen Herr Dawison an diesem Abende spielte, auch schon gespielt. Ich ließ ihn bitten, er möchte eiligst kommen; binnen einer halben Stunde werde Herr Dawison ohnmächtig werden. Binnen einer halben Stunde wurde Herr Dawison auf der Scene ohnmächtig, und der Vorhang mußte fallen. Herr Lucas wurde sofort als Stellvertreter angekündigt, wir spielten ruhig das Stück zu Ende, und des anderen Tages erließ unser Chef die Ordre: Herrn Dawison nie wieder das Burgtheater betreten zu lassen.

So verloren wir den Charakterspieler. Einen Liebhaber

aber und eine Liebhaberin gewannen wir in Herrn Gabillon und Fräulein Würzburg.

Als ich Fräulein Würzburg in Hamburg das erstemal sah, fand ich sie jung und hübsch, aber auch sie gefiel mir eigentlich nicht. Und hier war noch dazu mein Begleiter, welcher sie schon länger kannte, derselben Meinung, daß sie keine richtige Liebhaberin wäre. Dennoch ließ ich sie gastspielen. Da wurde sie applaudirt; ein Enthusiast in der „Presse" sprach von einer jungen Rachel, meiner Behörde gefiel sie — sie wurde engagirt.

Herr Gabillon erwies sich auf der Bühne auch nicht als der Liebhaber, der gesucht wurde, aber er eignete sich für einen Theil der Dawison'schen Rollen — er wurde ebenfalls engagirt.

Es bleibt dabei: die Wahl ist unser Schicksal oder, wie der Orientale sagt: unser Verhängniß.

X.

Das Contingent neuer deutscher Stücke für 1853 war ausgiebiger als sonst, ausgiebig wenigstens für den Kassenerfolg, aber literarisch doch wieder unzureichend. Es lieferte drei Erfolge und unter diesen Ein gutes Stück.

Den „Dolch" von Raupach rechne ich nicht. Der sterbende schlesische Dramatiker hatte ihn seiner Witwe vererbt. Es war uns ein Act der Pietät, ihn aufzuführen. Weitere Bedeutung hatte er nicht und fand er nicht.

Die beiden wirksamen Neuigkeiten waren „Mathilde" von Benedix, und „Die Waise von Lowood" von Frau Birch-Pfeiffer. Das gute Stück endlich waren Freytag's „Journalisten".

Roderich Benedix ist sehr schätzbar für die Theater-Directionen. Er gewährt ihnen alljährig Lebensmittel; man nennt sie Hausmannskost. Leider ist er eben deßhalb von geringerer Bedeutung geworden für das literarische Theater, denn er producirt zu leicht und zu rasch, und seine Stücke schlagen keine tieferen Wurzeln. Sein Erfindungstalent ist ein seltenes in Deutschland und sollte uns zu einer redlichen Aufmerksamkeit für ihn verpflichten. Gewohnheit, wie das Bedürfniß des Erwerbes verleiten und nöthigen ihn zur Hast; vielleicht um dieser Hast willen sind seine zahlreichen Arbeiten selten frei von Banalität. Vielleicht! Denn es gibt freilich schöpferische Naturen, die nur dann schöpferisch sind, wenn sie sich beeilen können. Benedix zum Beispiele ist sehr schwer dahin zu bringen, daß er Aenderungen an seinen Stücken vornehme. Leicht

empfangen, leicht geboren sind ihm seine Kinder auch fertig, wenn sie da sind; er ist immer schon inmitten einer neuen Geburt, wenn man ihm über sein letztes Kind Betrachtungen aufnöthigen will.

Dennoch ist es der Frage werth, ob uns und ihm nicht gedient wäre, wenn die Sorge des Erwerbes für ihn verringert werden könnte. Er trüge dann vielleicht seine Pläne ruhiger und länger unter dem Herzen. Wenn solch einem erfindungsreichen, um das Theater vielfach verdienten Autor endlich einmal eine gesicherte Lebensstellung bereitet werden könnte, da erfüllte das deutsche Theater nicht nur eine Schuldigkeit, sondern es verschaffte sich wahrscheinlich auch ein Beneficium. Die erfindungsreichen Kräfte sind so selten unter uns, daß wir selbst erfinderisch trachten sollten, sie zu pflegen und dadurch zu steigern. Er sitzt in Leipzig und arbeitet wie ein Fabrikant für den Markt! Wie viel kostspielige und doch nutzlose Anstellungen sind nicht gang und gäbe bei den deutschen Hoftheatern! Die Intendanzen zumeist in erster Linie, welche nur überflüssigerweise repräsentiren und durch jeweilige Einmischung in den artistischen Gang nur schädigen.

Ein behaglicher Winkel für den Theaterdichter ließe sich an zehn Orten finden. Aber „Alles brauchen sie beim Theater, nur nicht Dichter!" Dies vorlaute Wort eines Karlsschülers ist leider noch immer wahr. Der Quell des ganzen Theaters bleibt unbeachtet, und nur der Theaterkram findet Pflege und Aufmerksamkeit. Die Recensenten tragen täglich dazu bei mit ihrer drakonischen Strenge gegen die Dichter — Drako macht wohlfeil interessant! — und mit ihrem unerschöpflichen Wortschwall über Ausstattung und auswendigen Plunder. Wie oft spotten sie über die Einfachheit im Burgtheater und ahnen gar nicht, daß diese Einfachheit unschätzbar ist für das Wesen des Schauspiels. Geht nur hinaus und betrachtet den Aufwand für äußerliche Dinge, welcher den Sinn zerstreut hat für den Geist und Kern!

Benedix ist auch immer frei gewesen von dieser äußerlichen Koketterie, er hat immer nur innerliche Aufgaben bearbeitet. Nach einer wohlerworbenen gelehrten Erziehung in Leipzig ist er Schauspieler geworden und Schauspiel-Director. Er ist einer der Wenigen, welche über die Bildungsmittel der Schauspieler geschrieben und gründlich geschrieben haben über Redekunst und Vortrag — er besitzt alles Zeug, von einem behaglichen Winkel aus einem Theater gute dramaturgische Dienste zu leisten.

Die „Waise" der Frau Birch soll auch nicht unterschätzt

werden. Was so viel und so lange die Theilnahme des Publicums beschäftigen kann, ohne doch geradezu niedrige Mittel dafür aufzubieten, das darf man nicht höhnisch behandeln, wie es die Kritik vielfältig thut, das darf man nicht hochmüthig gering schätzen. Eine Talenteskraft liegt darin immer vor.

Aber einem Director, welcher nicht blos für den Tag arbeiten will, konnte doch auch dieses Stück keine Genugthuung sein, keine Beruhigung für den Fortgang deutscher Production.

Ich hatte es übrigens selbst unterschätzt, und ich lasse mich bei dieser Gelegenheit auslachen von den Wienern, indem ich eingestehe, daß ich sehr zweifelhaft war, ob ich ihnen das Stück vorführen dürfte. Ich hatte es in Hamburg gesehen, wo es Furore machte — Fräulein Seebach, Jane Eyre; Fräulein Würzburg, Georgine — und dennoch war ich zweifelhaft. Die rohen Begebenheiten, die groben Contraste, die hausbackenen Gedanken, welche mit Altklugheit überputzt waren, hatten mich eingeschüchtert. Wird ein feineres Publicum nicht darüber lachen? hatte ich gedacht. Ich entschloß mich erst, als ich einen ganzen Act gestrichen und den buntesten Ueberputz von Weisheitsfloskeln ausgemerzt hatte. Und ich bin heute noch der Meinung, daß dies nöthig war für's Burgtheater. Solche Stücke sind für's große Publicum geschrieben; an dem Elite-Publicum unserer ersten Vorstellungen scheitern sie oft durch Einzelheiten alltäglichen Geschmacks, durch grelle Wendungen, welche aus dem starken Romane eingeschlüpft sind. „Die Frau in Weiß“ zum Beispiele, zur Familie der „Waise“ gehörig, ging bei uns unter, während sie draußen im Reich gefiel.

Merkwürdig ist der so ganz verschiedene Erfolg, welchen „Mathilde“ und welchen die „Waise“ gefunden. Die „Mathilde“ von Benedix, ein Familienvorgang von wichtigen innerlichen Fragen, machte anfangs ebenso viel Glück wie die „Waise“ und erlebte eine ganze Reihe sehr besuchter Vorstellungen. Auf einmal versagte die Zugkraft und das Stück mußte liegen bleiben, während die „Waise“ ohne Aufhören anzog. Woher kommt das? Vielleicht daher: „Mathilde“ lebt von grellen Familien-Conflicten, die grell entschieden werden. Diese Entscheidungen können im Publicum bestritten werden, und sie wurden bestritten. Es wird also vorzugsweise der Verstand in Anspruch genommen, und das Interesse des Verstandes erschöpft sich zeitiger im Publicum. Gewöhnliche Zuthat von Theaterballast gibt Benedix nicht; dafür ist er zu puritanisch. Frau Birch aber gibt ihren Stücken einen reichlichen Sinnen-

cultus, und die Conflicte in der „Waise" wenden sich nicht an den Verstand, sondern an das Gefühl. Sie sind auch unbestreitbar: mit dem Schicksale einer gemißhandelten Waise geht Jedermann — es ist am Ende auch hier die Einfachheit, welche siegt.

Aber was bedeuteten und was bedeuten solche Siege für den Werth und die Zukunft unserer dramatischen Schöpfungskraft! Diese Schöpfungen sind ja doch alle nur Futter für Pulver, wie Falstaff sagt. Wahrlich, die Sorge um unsere dramatische Schöpfungskraft hat mich während achtzehnjähriger Directionsführung nie verlassen, und sie hat mich, wie oft! tief traurig gemacht. Ich gestehe es hiemit öffentlich ein, daß ich das deutsche Theater für absterbend halte, weil es ihm an Production und an Schauspielern fehlt.

Die schwachen Productionen zu ergänzen, die Schauspieler zu erziehen, ist jetzt unabweisliche Aufgabe einer Directionsführung geworden. Heutigen Tages muß die Inscenesetzung eine ergänzende Schöpfungskraft ausüben, sonst können zwei Drittheile der heutigen Stücke nicht bestehen. — Wie athmet man auf, wenn endlich einmal ein Stück kommt, das keiner Nachhilfe bedarf, und wie tief zieht man den Hut! Das fertige, feste Stück flößt Niemandem so großen Respect ein, als dem Inscenesetzer, und es ist ein großer Irrthum, wenn man glaubt, durch immerwährendes Ergänzen verwöhne man sich und taste dann auch ans Gute. Durchaus nicht! Einem echten dramatischen Geiste und Gefüge wagt man nicht einmal in Kleinigkeiten eine ändernde Berührung anzuthun, selbst da nicht, wo alle Welt ruft: Hier ist eine unschuldige Verbesserung anzubringen. Ein voller Organismus weist jede Zudringlichkeit von selbst zurück.

Aber wehe dem Theater, welches für die Ueberzahl schwacher Neuigkeiten keine ergänzende Kraft auf den Proben hat! Seht sie nur an, die deutschen Theater, wo die trockene Regisseur-Routine herrscht! Von halben Erfolgen zu Mißerfolgen, von Mißerfolgen zu halben Erfolgen schleppen sie sich und verlieren dadurch einen dauernden Repertoire-Bestand, ein organisch theilnehmendes Publicum. Wie viel Stücke haben bei uns Dauer gewonnen, welche nirgends sonst am Leben geblieben sind! Und wie sind die Theater alle durch ihre Mißerfolge gesunken!

Wie sind sie ferner gesunken durch die mangelnde Leitung der Schauspieler! — Es ist wahr, die neue Zeit mit ihrem Gleichheitsprincipe, welches die kernige, aparte Persönlichkeit nicht mehr so pflegt, wie es ehedem möglich war, sie

verringert die Anzahl besonderer Menschen, welche auf der Bühne interessiren können. Es ist wahr, die große Theilnahme an öffentlichen Dingen, die Parlamente mit ihren Rednern entziehen der gespielten Welt einen großen Theil früherer Aufmerksamkeit und nehmen zahlreiche Menschenkräfte hinweg, welche sonst in den Schauspielerstand hineingeriethen. Einst recrutirte er sich aus unruhigen Geistern aller Art; jetzt findet eine große Anzahl dieser unruhigen Geister Beschäftigung in der Politik, und die Novizen für die Bühne sind meistens blutjunge Geschöpfe, welche eine leichte Carrière machen wollen, Geschöpfe ohne irgend eine Physiognomie, von denen auch neun Zehntheile nie eine Physiognomie gewinnen.

Jetzt hundertmal mehr als sonst müssen die Schauspieler geleitet und erzogen werden. Und wer thut das? Wer kann das in den herkömmlichen Schablonen-Aemtern? Der Intendant sitzt auf olympischem Throne und lächelt. Da unten, tief unter ihm mag die Brut sich gestalten wie sie kann. Kann sie's nicht rasch, so wird sie fortgejagt. So werden alle Jahre junge Talente ausgestoßen, denen kein Mensch tiefer in die Augen geblickt, ausgestoßen, weil nur die Gebrechen des Anfängers an ihnen zum Vorscheine gebracht worden sind. Wer soll ihnen in die Augen blicken? Wer versieht das wichtigste Amt am Theater, das Amt eines Psychologen? Der Regisseur etwa? Er kämpft bis zur Erschöpfung mit den äußerlichen Aufgaben der Inscenesetzung, wenn er überhaupt kämpft. Er hat keine Zeit zur Erziehung, wenn er überhaupt Sinn dafür hat, Collegen zu erziehen, welche ihm selbst Concurrenten werden können, und wenn er überhaupt Geist und Bildung genug hat, welche doch am Ende in eigenthümlichem Grade dafür nöthig sind. So ist es gekommen, daß jetzt zum Beispiele in Berlin tausend Stimmen schreien: Es gibt keinen Nachwuchs im Schauspiele, und das Theater liegt in den letzten Zügen!

Das kann man in Wien nicht sagen. Im Burgtheater trägt der Nachwuchs seit Jahren das Repertoire. Aber nur wenn solche Erziehung redlich und kundig fortgesetzt wird, kann das Burgtheater fortbestehen als eine Ausnahme vom Verfalle des deutschen Theaters.

In solche Nachtgedanken fiel Freytag's Lustspiel wie voller Sonnenschein. Das war ein Trost für meine Productions-Sorgen! Es gibt also noch Geister, rief ich, die auf der Höhe unserer Gedanken stehen und Talent genug haben für ein gutes Theaterstück. Willkommen, ihr prächtigen „Journalisten"! rief ich seelenvergnügt, und vergegenwärtigte mir das Wesen

und die Laufbahn ihres Meisters, meines schlesischen Landsmannes, um zu entdecken, wie er in diese lustige Gesellschaft gerathen wäre.

Tief hinten aus dem wasserpolakischen Oberschlesien war er nach Breslau gekommen, ein blonder, schlanker Deutscher, und hatte emsig studirt und dem Leben lächelnd zugesehen. Ueber sein erstes Stück: „Maximilian's Brautfahrt", hatte er mir nach Leipzig geschrieben: „Es macht die Rundreise auf den Bühnen mit recht zweifelhaftem Erfolge." So pflegen heutige Theater-Autoren von ihren Kindern nicht zu sprechen, denn auch Privatbriefe müssen für Reclame sorgen.

Mit seiner „Valentine" kam er nach Leipzig, und wir erlebten zusammen ein Theaterstürmchen. Als der Stein mit dem Zettel in Valentinens Gemach flog, wackelte die Haltung des Publicums so unangenehm, daß bedenkliche Aeußerungen laut wurden und das Stück einen gefährlichen Leck bekam. Wir sahen uns an, und er hatte die Ruhe eines curiosen Kopfschüttelns, ja eines betrachtsamen Zuschauerlächelns. Diese Ruhe behielt er auch, als wir nach der Vorstellung erwogen, ob und wie der Leck zu stopfen sei durch eine Aenderung. Wir meinten Beide, das Stück sei für dies Publicum doch verloren, und er behandelte dies Thema mit einem so natürlichen Gleichmuthe, daß er mir beneidenswerth erschien. Die Götter hatten auch ein Einsehen, es ereignete sich das Unerwartete, welches darin bestand: daß wir uns Beide geirrt hatten. Das Unglück im Theater war nur der unruhige Schaum des Publicums gewesen, welcher aufgezischt hatte, und eine unschätzbare Eigenschaft manches norddeutschen Publicums in Mittelstädten enthüllte sich unseren Blicken. Man hört in diesen Städten sehr aufmerksam zu und läßt sich nicht irremachen durch zischenden Schaum. Die Leute bewahren sich — recht im Gegensatze zu den lärmenden, nachplappernden Großstädten — ein eigenes Urtheil. Sie hatten daheim erzählt: diese „Valentine" ist ein interessantes Stück, und Fräulein Unzelmann spielt sinnig und fein die Titelrolle. Fein! ist ein Stichwort der Bildung in Sachsen. Als nun der Director zaghaft eine zweite Vorstellung ansetzte, war das ganze Haus gefüllt und das Stück machte großes Glück. Das größte sogar. Freytag sah mich wieder an mit dem eigenen Blicke seines blauen Auges, welches voll launigen Hinterhaltes, und nun lachten wir Beide über die unnütze Sorge um den Stein.

Sein Gleichmuth war durch diese Freude ebensowenig erschüttert wie vorher durch Aerger; sein Wesen ist durchschnittlich eben und ruhig.

Das nächste Stück war „Graf Waldemar“. Es ließ das Publicum kalt. Ich hab' es an mehreren Orten gesehen, es wurde überall ungenügend gespielt; denn für Alltags-Inscenesetzung ist es zu einfach und doch zu geistig. In Berlin ging es sogar entzwei, weil der zu grelle letzte Act keinen kundigen Regisseur gefunden. „Graf Waldemar“ lebt nur in Wien, und zwar in guten Umständen.

Man warf diesen Stücken einige Manierirtheit vor und baute auf den Autor keine besondere Theaterhoffnung. Ich persönlich hegte immer eine starke Neigung für zahlreiche Scenen in diesen Stücken und ließ mir gern vorwerfen: das sei eine landsmannschaftliche schlesische Sympathie. Ich hatte „Die Valentine“ auf unserem Repertoire gepflegt, obwol ich keinen richtigen Saalfeld und keine richtige Valentine stellen konnte — Herr Sonnenthal und Fräulein Wolter wären jetzt geeignet, Fräulein Baudius die nächste Aspirantin — ich hatte mir auch die größte Mühe gegeben, den „Grafen Waldemar“ möglich zu machen. Die Censur meiner Behörde aber sagte hartnäckig Nein. Ein Graf soll eine Gärtnerstochter heiraten? In der Wirklichkeit mag's leider vorkommen, auf dem Burgtheater nie! — Ich werde später erzählen, durch welchen diplomatischen Gedanken ich die Mesalliance doch noch zu Stande gebracht.

Jetzt kam plötzlich — mir selber unerwartet, denn Freytag war jahrelang im Schatten geblieben — ein volles Lustspiel, ein modernes, ganz vortreffliches Lustspiel von ihm. Ein solches sind „Die Journalisten“. Was ich immer gewünscht, lag vor mir. Unser heutiges Leben da angefaßt, wo es geistige Bedeutung hat, also in höherem Sinne und doch in leichter Form, in der heiter wohlthuenden Form des ehrlichen deutschen Lustspiels. Wahrheit, volle Möglichkeit des Vorganges, reizend gehoben durch feinen Humor — Katzenhumor, wie Gutzkow ärgerlich von Freytag sagt — populär gehalten durch starke Züge und kräftige Charaktere à la Piepenbrink — das war ein Fest für mich, diese erste Lectüre! Da war ja der Weg, da war ja das erreichte Ziel! Wir können also doch Stücke schreiben, wir können Lustspiele schreiben ohne Uebertreibung und Forcirtheit, das deutsche Theater kann also noch bestehen und gedeihen, es braucht nicht zu sterben!

Ach, jetzt nach vierzehn Jahren sieht mir diese Freude aus wie ein Jugendtraum. Die Nachfolge ist ausgeblieben, Freytag selbst hat nicht mehr die Stimmung dafür gefunden. Er hat uns nur noch eine werthvolle Tragödie gebracht, aber eine römische: „Die Fabier“. Wer gewinnt unser Publicum

heute noch für römische und griechische Interessen?! „Nackte Beine!" schreit der Wiener, und geht anders wohin. Und Freytag hat sich in gelehrte Studien vertieft. Aller Ehren werth. Aber er kann Besseres. Wer schaffen kann, soll nicht blos lehren. — — Ich hoffe immer noch auf ihn. Er war stets voll schalkhaften Hinterhalts und wird uns vielleicht einmal plötzlich mit einem neuen Lustspiele überraschen.

Ist diese Hoffnung auf ihn und einige Wenige eitel, dann Ade, deutsches Theater!

Und bei einem Haare brachte ich „Die Journalisten" gar nicht auf die Scene. Herr v. Hülsen in Berlin hatte ganz richtig gesagt: Die Journalisten machen mir so schon Aerger genug, ich werd' sie doch nicht gar noch ansässig machen auf dem Hoftheater! — und hatte das Stück abgewiesen, rundweg, basta! Ein zweites Theater, die Friedrich-Wilhelmsstadt, hatte es dann gegeben, und mit so durchschlagendem und dauerndem Glücke, daß der Intendant des Hoftheaters — freilich erst nach einer Reihe von Jahren — einsichtig erklärt hat, er sei im Irrthum gewesen und wolle nun den Irrthum ausgleichen. Auch so spät hat er noch die besten Früchte geerntet von der Aufführung des Stückes.

Wir schienen im Burgtheater auf denselben Weg des langen Wartens gewiesen zu werden. Weil Wien so lange abgesperrt gewesen von der Freiheit öffentlicher Stimmen, so hat es eine noch tiefere Scheu bewahrt, als irgend eine andere Stadt vor dem lauten Wesen der Journalistik, und das freilich oft üble Handwerk der anonymen Schreier, Zischer, Nager und Verleumder ist dem Wiener nur zu leicht gleichbedeutend geworden mit dem Begriffe eines Journalisten. Dies Handwerk ist ja doch nur ein Bodensatz des Standes. Wer möchte es unterlassen, vor ihm zu warnen, ihn zu bekämpfen! Aber der höhere Journalist hat eine edle Aufgabe Je edler und tüchtiger sie gelöst wird, desto vorsichtiger und anerkennender wird man auch in Wien unterscheiden lernen zwischen den Marodeuren und den Feldherren dieses Federkrieg-Standes.

Solche Rangordnung versuchte ich meinem Chef zu entwickeln, um die Erlaubniß für Aufführung des Stückes zu erlangen. Er schwieg. Das nächstemal zog ich das gedruckte Manuscript aus der Tasche und las eine Scene vor, in welcher „Schmock" charakterisirt wird, bekanntlich nicht schmeichelhaft für den Journalistenstand — das half. Nicht gern, aber die Bewilligung wurde ertheilt.

Fünfzehn Jahre sind seitdem verflossen. Und nun vergleiche man unsere jetzige Wiener Welt mit der damaligen:

Niemand, aber Niemand vom älteren Personale am Theater stimmte mir zu, daß dies Stück ein gutes Stück wäre und guten Erfolg haben könnte. Am Tage der ersten Aufführung um die Mittagszeit begegnete ich einem solchen Mitgliede in Gegenwart meiner Behörde. Dies Mitglied gehörte zu den literarisch gebildeten und war in stetem Verkehr mit Schriftstellern, und dies Mitglied sagte im Beisein meiner Behörde: „Sie irren sich mit diesem Stücke, Herr Director! Dies Treiben und Reden der Journalisten ist den Wienern völlig fremd und unbekannt; dergleichen goutiren sie also nicht, und Zeit wie Arbeit ist verloren — —"

Ich war in diesem Augenblicke wieder einmal eine recht bedenkliche Figur in den Augen meiner Behörde, und wenn dies Mitglied am Abende Recht behielt, dann — nun dann war doch wol diesen argen und geschmacklosen Neuerungen endlich ein Riegel vorzuschieben.

Ein altes Kirchenlied singt:

Der Tugend Weg ist anfangs steil,
Läßt nichts als Mühe blicken,
Doch weiterhin führt er zum Heil,
Und endlich zum Entzü — —

An jenem Abende wenigstens gab's für mich Entzücken. Mit dem ersten Acte schon war das Glück des Lustspiels entschieden. Dem Publicum war nichts darin „fremd und unbekannt", und es verstand und „goutirte" auch die feinsten Nuancen; das Stück wurde mit jubelndem Beifall aufgenommen.

Jetzt wissen wir's Alle, daß „Die Journalisten" zum Besten gehören, was unsere dramatische Literatur in den letzten Jahrzehnten gebracht — die beiden ersten Hoftheater aber waren außer Zweifel, daß solch Unwesen nicht zuläßig wäre. Habe ich Unrecht mit meiner Besorgniß über die Lebensfähigkeit des deutschen Theaters? Ich möchte dafür einstehen, daß „Die Journalisten", wenn sie heute im Manuscripte ankämen, auch heute unter Achselzucken abgewiesen würden von der Schwelle des Hofburgtheaters.

XI.

Unter den halben Erfolgen des Jahres 1853 war eine Bearbeitung des „Cymbelin" von Shakspeare, und die eines guten französischen Stückes: „Lady Tartuffe", von Frau v. Girardin. Diese „Lady Tartuffe" hatte fast noch weniger als einen halben Erfolg: sie wirkte unangenehm. Ihre Zeit wird schon kommen — tröstete ich mich — und man

wird eine Charakteristik interessant, ja wohlthuend finden, welche jetzt bitter schmeckt, weil das schmeckende Publicum allzu lange gewöhnt worden ist, in der Gemüthlichkeit allein alle Reize der Kunst zu suchen. Und diese Zeit ist gekommen: „Lady Tartuffe“ ist allmälig ein beliebtes Repertoirestück geworden.

Den „Cymbelin“ dagegen gab ich selber auf. Unter dem Titel „Imogena“ hatten wir diese offenbar lose Arbeit Shakspeare's gegeben. Frau Bayer hatte die Imogen sehr gut gespielt, und die Knaben hatten rauschenden Applaus gefunden. Dasselbe Stück also, welches etwa ein Jahrzehnt früher in einer Halm'schen Bearbeitung nichts gemacht hatte, war jetzt zu ziemlicher Wirkung gebracht worden. Aber die Wirkung war hohl. In Wahrheit hatte ich den lebhafteren Effect im Vergleich zu Halm nur durch eine richtigere Besetzung erzielt. Ich hatte die Knaben an Mädchen gegeben, und dadurch wurde die naive Courage derselben wirksam. Bei der Halm'schen Bearbeitung hatte man Männer dafür genommen und deßhalb gar keine Wirkung erreicht. Aber was bedeutete der Effect einer Scene, wenn das Ganze ohne Eindruck verbleibt? Und so war es. Man empfand, daß man eine willkürliche Composition vor sich hatte, welche kein tieferes und stärkeres Interesse in Anspruch nehmen kann. Trotz des beliebten Gastes wurde der Besuch bald mittelmäßig, und ich hielt es für richtig, das Stück mit dem Gaste verschwinden zu lassen.

Unter den neu scenirten Stücken des Jahres war „Sappho“, „Egmont“, „Die Jungfrau von Orleans“, „Der Nibelungenhort“, „Tasso“, „Die Schuld“, „Das Urbild des Tartuffe“. Letzteres hatte ich neu besetzt in den Nebenrollen, welche früher allzu schwache Darsteller gefunden, und so wurde es auf lange hin neu belebt. Müllner's „Schuld“, eine naive Anfrage an das Publicum, befremdete und ließ kalt. Ich konnte sie auch nicht eben glücklich besetzen und will nicht darüber absprechen, ob eine nochmalige, besser ausgerüstete Anfrage nicht eine bessere Antwort finden könnte.

Zu guterletzt hab' ich aus diesem Dreiundfünfziger-Jahre noch eine Begegnung zu erzählen, welche für das Personale des Burgtheaters eine nicht unwichtige Folge hatte. — Ich saß zur Sommerszeit in Karlsbad in meinem Erkerzimmer des „Polarsterns“, da trat eine junge Dame ein. Sie war schlank, hatte das Haar von der Couleur Cardoville Sue'scher Erfindung, hatte ein entsprechendes und sprechendes blaues Auge und ein sehr angenehmes Organ. Sie war Schauspielerin und wollte für die Burg engagirt sein. — „Was spielen Sie?“ — „Lustspielfiguren, Soubretten.“

Ich bat sie, mir zu erzählen, was sie bis daher erlebt hätte. Bei solcher Erzählung hat man reichliche Gelegenheit, das Wesen der neuen Bekanntschaft zu beobachten.

Sie erzählte lebhaft, zuweilen mit hastiger Leidenschaftlichkeit, und als sie auch in dieser Erzählung bis auf mein Zimmer im „Polarstern" gekommen war und die Pause der Entscheidung eintrat, sagte ich langsam: Ihr Vortrag, mein Fräulein, hat mich auf andere Gedanken gebracht, als die Ankündigung Ihres Faches erwarten ließ. So erzählt keine Lustspielfigur, keine Soubrette! — „Wie das?" — Ich will sagen, daß Sie mannichfache Fähigkeiten entwickelt haben, aber nicht gerade humoristische. Sie haben vorzugsweise einen ungemein rührenden Ton angeschlagen, welcher auf Schauspiel und Tragödie hinweist. Haben Sie nicht Neigung zum Tragischen? — „O ja!" — Das sollten Sie versuchen. Gretchen sollten Sie spielen. Haben Sie dazu keine Gelegenheit? — „O ja. Ich habe einen Engagements-Antrag nach Hamburg." — Nehmen Sie ihn an und trachten Sie tragische Rollen, namentlich Gretchen, zu spielen. Ueber's Jahr werd' ich nach Hamburg kommen, und wenn sich meine Vormeinung bestätigt, so werde ich Sie engagiren.

Dies ereignete sich im Sommer 1853; im Verlaufe des Jahres 1854 werde ich von dieser Reise nach Hamburg, welche ich einhielt, zu sprechen haben.

In Wien begannen wir dies Jahr 1854 mit einem Stücke von Friedrich Hebbel. Es war ein Act der Selbstverleugnung und der Billigkeit, welchen ich mir auferlegte, indem ich ein Stück von Hebbel in Scene setzte. Ich habe weder damals noch früher oder später Hebbel für einen Theaterdichter gehalten. Aber in Wien erhoben sich Stimmen, welche vorwerfend über mich sagten: Du suchst nach allen Seiten um Vermehrung der gedichteten Dramen für die Bühne, du experimentirst alle Jahre mit Shakspeare, warum den lebenden Dichter ausschließen, der mit „Maria Magdalena" und „Judith" sein Anrecht auf die Bühne dargethan?!

Das war ja berechtigt. Nichts stand im Wege, als mein tiefes Mißtrauen in Hebbel's Theaterwirksamkeit. Konnte das nicht ein Irrthum sein? Als Theater-Director muß man der Belehrung zugänglich bleiben, wie ein Minister.

Ich kannte Hebbel schon seit Anfang der Dreißiger-Jahre. Damals schon, als ich die Zeitung für die elegante Welt redigirte und in dem Sinne des sogenannten „jungen Deutschland" Schriftsteller anzog oder herbeizog, hatte er mir von Heidelberg aus ein Gedicht eingesendet. Ich war ferner

dabei, als mit seiner „Maria Magdalena" ein erster Versuch der Aufführung gemacht wurde. Dies geschah in Leipzig und ist mir unvergeßlich geblieben, weil es mir maßgebend wurde für die Charakteristik des Dichters, insofern er auf der Scene erscheint. Ich halte dies bürgerliche Schauspiel von ihm für seine beste dramatische Arbeit. Es hat wahres Leben, und in seiner einfachen Form kommt es von all seinen Stücken dem Bühnengesetze am nächsten. Dies fand ich bestätigt, als die Aufführung an uns, die wir ein kleines Publicum waren, vorüberging. Aber unauslöschlich kam ein anderer Eindruck über mich in jener Vorstellung, der Eindruck vernichtender Traurigkeit. Als der Vorhang zum letztenmale gefallen war, herrschte in dem kleinen Zuschauerkreise helle Verzweiflung. Wir gingen von dannen wie von einer Hinrichtung. Ist dies der Zweck dramatischer Kunst? Ist dies ein Ziel der Bühne? Und war dies Mißtönen zufällig in dies Eine Werk des Dichters gedrungen, oder gehörte es zu seinem Wesen?

Wir waren aber Parteigänger für poetische Neuerung und trieben den leidenden Director dahin, daß er eine Wiederholung des Stückes ansetzte. Das Leipziger Publicum bestand damals aus der Elite der Stadt, hörte sehr aufmerksam und war sehr eingenommen für höheres Schauspiel. Es wird gehört haben, sagten wir, von diesem besonderen Stücke, es wird zahlreich kommen.

Der Director aber behielt Recht zum Schaden seiner Kasse. Nie hab' ich ein so leeres Haus gesehen; es schien geradezu gar kein Zuschauer vorhanden zu sein. Mein Nachbar sagte: Man kann mit Vogelschrot in den Saal schießen, wie breit der auch herumstreuen mag, man trifft keinen Menschen. Namentlich war nicht Ein Frauenzimmer vorhanden. Der Fall ist noch gar nicht dagewesen! stöhnte der Director. So abschreckend hatte das Stück gewirkt.

In Wien war Hebbel während der stürmischen Jahre 1848 und 1849 auf das Burgtheater gekommen, und zwar mit zahlreicheren Stücken als irgend ein Dichter. Dieselbe „Maria Magdalena" war gegeben worden und „Judith" und „Herodes und Mariamne" und „Der Rubin", die letzten beiden mit entschiedenem Mißerfolge. Die meisten Vorstellungen hatte „Judith" erlebt. Ich setzte sie also ebenfalls im ersten Jahre meiner Direction aufs Repertoire. Wir spielten sie aber in der besten Theaterzeit — November — vor schwachem Hause. Ich gab sie deßhalb nicht auf und wiederholte sie sechs Jahre lang, fast immer mit geringem Ergebniß. Meine Behörde schalt mich deßhalb, und ich mußte sie aufgeben. Bei günstiger

Gelegenheit 1859 im December nahm ich sie nochmals auf, um dem Dichter gerecht zu werden; aber das Haus füllte sich auch da nicht hinlänglich. Eben weil ich ihm sonst nichts Freundliches anthun konnte, hielt ich an einem Stücke fest, welches doch ein gewisses Bürgerrecht erlangt hatte und welches mit zwei guten Kräften für Judith und Holofernes haltbar zu machen sei — wenn auch nicht als ein richtiges Theaterstück, aber doch als eine originelle Theaterskizze. Man hatte bei der ersten Inscenesetzung zu viel Unnützes und Folgenloses darin gelassen; ich redigirte mir's zu diesem Zwecke neu und wollte es in diesem Winter mit Fräulein Wolter neu in Scene setzen.

„Maria Magdalena" fand ich schon abgesetzt vom Repertoire, als ich eintrat, denn meine Behörde war von entschlossenster Feindseligkeit gegen dies Stück. Sie hätte eher das politisch mißliebigste Stück erlaubt, als diesen „Gräuel", so tief war der „Abscheu" vor demselben, wie mein Chef sich ausdrückte. — Da dies eine ästhetische Bedeutung hatte, wie ich aus Leipzig sehr wohl wußte, so fand ich in mir selbst keine Veranlassung, gegen eine uneinnehmbare Festung zu stürmen.

So war mein Verhältniß als Theater-Director zu diesem Dichter. Ich fand ihn vom Burgtheater beachteter als von irgend einer Bühne, und fand ihn unter einem Theile des Wiener Publicums gefeierter, als dies irgendwo außerhalb Oesterreichs der Fall war. Er hatte in Wien sein Hauptquartier gefunden. Draußen — wie man in Wien sagt — war er bekannt als eine etwas grelle Dichterkraft von geistvollem Radicalismus, bei dessen Namen man Grabbe's Namen mitzunennen pflegte. Die Literaten nahmen aufmerksam, meist polemisch Notiz von ihm, aber in den weiteren Kreisen der Nation war er wenig bekannt, weil ihm die Anziehungskräfte für das große Publicum fehlen. Er hatte und hat in Wien eine respectable Gemeinde, vorzugsweise unter der studirenden Jugend; er hatte und hat unter dem Theater-Publicum wenig Anhänger, und diese wenigen zeigten immer mehr Respect als Theilnahme.

Mir war von seinen dramatischen Arbeiten „Genofeva" im Sinne geblieben als poetisch interessant. Diese wollte ich in Scene setzen. Nicht in Hoffnung auf volles Gelingen, aber als entscheidenden Versuch, ob seine Dichtung auf dem Theater bestehen könnte.

Unter dem Titel „Genofeva" war die Erlaubniß unerreichbar, denn die heilige Genofeva durfte nicht aufs Theater gebracht werden. Ich kam also mit Hebbel überein, die Titel-

heldin Magellone zu nennen, und als „Magellona" erschien das Stück.

Nun, diese erste Inscenesetzung eines Hebbel'schen Stückes wurde für mich eine aufklärende Offenbarung über seine Schöpfungsart. Ich erkannte zum erstenmale deutlich, daß seine Stücke aus einem tiefen Grunde der Scene fremd sind, daß Hebbel — wie ich neulich von Gervinus gesagt — gar keine plastische Phantasie besitzt, daß er beim Empfangen und Niederschreiben seiner Stücke den Vorgang in diesen Stücken gar nicht gesehen hat in seiner Einbildungskraft. Es ist aber unerläßlich, daß der dramatische Dichter seine Vorgänge im Geiste sieht, sonst werden sie eben nicht Schauspiele. Hebbel's Stücke sind zusammengedacht, sie sind von einem begabten, dichtenden Denker niedergeschrieben, nicht aber von einem Dichter, der ein Künstler ist.

Das war eine Pein, als ich das Stück vor der ersten Probe las, zum erstenmale daraufhin las, daß es als die Gestalt an mir vorüberschreite, welche ich ihm auf der Scene geben wollte! Das war eine Pein! Es entstand keine Gestalt; die einzelnen Theile bröckelten auseinander; unsicher wie nie ging ich an die Aufgabe.

Bei der Vorstellung des Abends wurde mir das Alles sonnenklar. Geist, Geist, aber keine Gestalt! Darum nehmen sich die Sachen so unvollständig aus auf der Scene: sie sind gar nicht für die Scene entstanden. Das ihm wohlwollende Publicum geht bereitwillig an die geistigen Strahlen und weiß sich nicht zu erklären, warum sein Antheil so rettungslos ermattet. Warum? Die Kunst lebt nicht vom Geiste allein, sie braucht einen wohlgefügten Körper zur Vergeistigung.

Das Stück erhielt sich denn nicht, und was schlimmer: ich war für immer abgeschreckt von diesem dramatischen Dichter, weil ich zu gut wußte, daß ohne plastische Phantasie kein Dichter der Erde auf der Scene besteht.

Hebbel ist viel günstiger zu beurtheilen, wenn man ihn nicht in Beziehung setzt zur Bühne, für welche ihm eben eine Haupteigenschaft fehlt — die Anschaulichkeit. Er ist ein dichtender Denker, welcher — vielleicht nicht ohne forcirten Eigensinn — durchaus auf Eigenheit bedacht ist. Ein dichtender Denker, nicht aber ein denkender Dichter. Ein solcher war Schiller. Und deßhalb wird Hebbel's Werth sofort beeinträchtigt, wenn man mit der Frage um Künstlerwerth an ihn tritt. In dieser Frage wird stets zur Sprache kommen, daß er von der Schönheit nur mitunter vereinzelte Strahlen gefunden, daß er aber im Ganzen von der Schönheit verlassen

war. Es wird zur Sprache kommen, daß er an die satyrische Devise der französischen Romantiker gemahnt: „Das Schöne ist das Häßliche", und daß man den letzten und höchsten Zweck der Poesie vergeblich in ihm sucht: das Wohlthuende, das Versöhnende, das Tröstende, das Erhebende.

Er ist für die Anregung da. Mag der Gegner auch sagen: die Unverschämtheit des Geistes ist ziemlich wohlfeil! Solche Abfertigung ist ungerecht. Der rücksichtslos Trachtenden gibt es wol immer genug, aber der rücksichtslos Trachtenden, welche gleichzeitig starke Fähigkeiten haben, wie Hebbel sie hatte, deren gibt es immer nur Wenige, und die Wenigen sind aufmerksam zu beachten, denn sie sind — Entdecker.

Der lange Aufenthalt in der Hauptstadt des deutschen Südens, wo die künstlerische Anlage ebenso vorherrschend ist, wie im deutschen Norden die Verstandesanlage vorherrscht, hat übrigens sichtbar eingewirkt auf Hebbel. Was er in Wien geschrieben, ist um einen starken Grad milder und strebt nach einer höheren Form. Namentlich sein kleines Epos, und selbst die dramatischen Arbeiten: „Die Nibelungen" und der nicht ganz vollendete „Demetrius" tragen eine weichere Signatur. Den eigentlichen dramatischen Gang eines Theaterstückes finden sie freilich auch nur in kleinen Partien. „Die Nibelungen" befreien sich nicht hinreichend von der Grundlage einer Erzählung, und der Mißgriff des zweiten Actes, die unverständliche Episode aus der „Edda", beweist eben doch wieder, daß er seine Scenen gar nicht vor Augen hatte und sich nicht selbst Publicum war, was ein dramatischer Dichter sein muß. Welch ein Publicum kann dies Sagengemisch verstehen! Und wie kann Unverstandenes auf der Scene wirken! Simrock, Wackernagel, Pfeiffer und solche Führer der altdeutschen Forschung sind ja das allein passende Publicum für Brunhildens Geburtswehen. Dagegen kam ihm für den „Nibelungen"-Stoff seine Ausdrucksweise in körnigen, unbeleckten Worten zu statten, und sein ruckweises Vorgehen in der Handlung befremdet weniger unter Recken, welche lange und dröhnende Schritte machen.

Hebbel war trotz alledem viel versatiler, das heißt viel geneigter zu unerwarteten Wendungen, als man seinen Schriften ansehen mag. Die Felsblöcke, welche er mit Bedacht hinschrieb, waren nicht gar so hart, wenn man mit ihm sprach; er war im Gegentheile oft überraschend bereit, auf das einzugehen, was ihm nach seinen Schriften ganz fremd sein sollte, und Notizen anzunehmen, welche weit abführten von seinen vorgefaßten Meinungen. Das war besonders der Fall in

dramatischer und theatralischer Kunst, welcher er in seinen letzten Jahren mehr zustrebte als früher, und ich habe ihn bei der Inscenesetzung seiner Stücke allen Rathschlägen zugänglich gefunden. So weit es sein starkes Selbstgefühl zuließ, hatte er allmälig dem Gedanken Raum gegeben, die Kunst der Scene sei etwas Eigenthümliches, dessen er sich in noch höherem Grade bemächtigen könne.

Um so beklagenswerther war sein vorzeitiges Abscheiden von dieser Welt, die ihm noch viel zu bieten hatte. Ich seh' ihn noch eines windigen Tages auf dem Glacis vor dem Schottenthore, wie er eilig daherkam in seinem wiegenden, halb fallenden Gange, und mit der schwankenden Neigung des Kopfes und der Arme gleichsam ruderte. Ich wußte nichts von seinem Kranksein und wollte nur vorübergehend fragen: Wie geht's? Er aber blieb trotz des Windes stehen und machte mit seinem hellblonden Haupte, mit dem weißrothen Angesichte und mit den großen himmelblauen Augen die ihm eigene Einleitung durch Neigen und Wimperstarren, welche ein schweres Wort anzukündigen pflegte. Dies Wort lautete: er werde von Schmerzen geplagt und komme aus dem Dampfbade. Aber seinem Naturell gemäß, welches Muth und Unerschrockenheit grundsätzlich auf den Hut steckte, setzte er hinzu: Wir werden den widerspenstigen Leib zur Raison bringen!

Das gelang leider nicht; ich hatte ihn zum letztenmale gesehen. Derselbe Mann, welcher zeitlebens eine starkknochige Natur darzustellen bemüht war, mußte an der ungewöhnlichen, überaus schmerzhaften Krankheit der Knochenerweichung in den Tod sinken. —

— Um nicht so traurig zu schließen, will ich der Zeit vorgreifen und gegen meine obige Bemerkung jetzt schon nach Hamburg reisen, um jene junge Dame von Karlsbad tragisch spielen zu sehen. Sie spielte wirklich das Gretchen und spielte es vortrefflich. Die Diagnose aus dem „Polarstern" war glücklich eingetroffen, und das Gretchen kam ans Burgtheater noch im Laufe dieses Vierundfünfziger-Jahres. Die Wiener haben lange errathen, daß es Fräulein Seebach war. Sie mögen nun weiter rathen, welches junge, schlanke Mädchen ich damals in Hamburg außer Fräulein Seebach sah und vom Alsterbassin an die Donau entführte?

XII.

Auf die „Magellone" hatten wir das Bedürfniß, einfache, verständliche, zum Herzen dringende Worte von der Bühne zu hören. Wir gingen an die Frage, ob Schiller's „Lied von der

Glocke" nicht darstellbar wäre? Es war dies schon mehrmals probirt worden, sogar von Goethe selbst in Weimar; aber es war noch nirgends gelungen. Man hatte immer zu viel gethan, indem man zu viel Sprecher herausgehoben hatte. Dadurch war die Mischform als solche in Kraft geblieben, und der dramatische Ductus, welcher für die Bühne nothwendig, war nicht zum Vorschein gekommen. Vielleicht war er doch möglich, wenn der Glockengießer alleiniger dramatischer Führer, der Held des Ganzen würde? Seine Frau soll nur an wenigen Punkten mitsprechen, und seine Familie soll sichtbar werden: ein Sohn, eine Tochter, Mägde und Gesellen. So wird die Familie der Mittelpunkt, aus welchem das Gedicht erwächst, und der thatsächliche Glockenguß stellt sich als dramatische Handlung dar mit allen spannenden Hindernissen und Besorgnissen. So könnte man eine theatralische Einheit gewinnen, und wenn im Hintergrunde der Werkstatt bildliche Scenen erschienen aus dem Inhalte des Vortrags, so wäre ein märchenhafter Reiz für jede Gattung des Publicums erobert. Musikbegleitung dazu, wie sie Lindpaintner gegeben — sollte das nicht einen inhaltsreichen theatralischen Act gewähren? Wir versuchten es in solcher Gestalt und haben wirklich einen dauernden Repertoire-Act gewonnen.

Vierzehn Tage darauf wagte ich einen Versuch in viel größerem Maßstabe, nämlich den: das dritte römische Stück Shakspeare's, „Antonius und Cleopatra", auf unsere Scene zu bringen. Ich wüßte nicht, daß dieser Versuch schon auf irgend einem deutschen Theater gemacht worden wäre; gelungen ist er jedenfalls nicht, denn das Stück ist dem deutschen Repertoire fremd geblieben. Mühsam und sorgsam hatte ich die Einrichtung des Buches vorbereitet für ein Gastspiel der Frau Bayer. Eine so schöne Kraft kam also zu Hilfe für die Rolle der Cleopatra, und ich hatte ein Publicum zu erwarten, welches schon einigermaßen geübt war für Auffassung der Shakspeare'schen großen Schritte, und welches immer noch mit einiger Theilnahme diesen befremdlichen Insceneſetzungen folgte.

So folgte es auch diesmal. Eine Scene der Cleopatra, in welcher sich ihr launischer Charakter ganz enthüllte und in welcher Frau Bayer ihr ganzes Talent entwickelte, gewann jubelnde Zustimmung.

Das Ganze aber errang nur einen Achtungserfolg. Die zerstreute Scenenreihe des Stückes war wol so zusammengeschoben, daß zur Noth der Zusammenhang eines Theaterstückes entstand. Aber nur zur Noth. Es fehlte doch zu sehr die Einheit im Gange, die geschlossene Kraft einer voll einhergehenden

Fabel. Der Besuch lieferte eine unabweisliche Kritik: er verringerte sich von Vorstellung zu Vorstellung, und bei der vierten war er recht schwach.

Ich war nicht so rasch entschlossen, wie beim „Cymbelin", auf die Wiederaufnahme ohne den Gast zu verzichten, denn der Reichthum geschichtlicher Bilder und eigenthümlicher Scenen ist ja hier von viel größerer Bedeutung als dort; aber bei reiflicher Ueberlegung mußte ich das Stück doch aufgeben. Je länger ich das Theater und die Ursachen seiner Wirkung beobachtete, desto klarer wurde es mir: ohne zwingende Einheit im Gange der Handlung fesselt man kein Publicum, man mag noch so viel Reize aufbieten im Inhalte der Worte, ja im Zauber einzelner Scenen. Das Publicum will und kann einen geschlossenen Schritt und Fortschritt der Action nicht entbehren.

Hat doch der „Sommernachtstraum", welchen wir in demselben Jahre brachten, nie den vollen Zug eines beliebten Theaterstückes erreicht! Das Burgtheater hat sein Publicum daran gewöhnt, nur das gesprochene Schauspiel in der ganzen Strenge seiner Form zu würdigen und zu lieben. Es verschmäht innerlichst alle die Mischformen, welche an den Hoftheatern mit Opernmitteln gang und gäbe geworden sind; es hat in diesem Betrachte einen puritanischen Geschmack.

Wahrlich, nicht zum Nachtheile der dramatischen Kunst, nicht zum Nachtheile der Schauspielkunst! Dies Vermischen der Gattungen, dies Ueberladen mit Reizmitteln verschiedenartiger Künste hat den deutschen Theatern keine gesunden Früchte getragen. Es ist dadurch ein Rococco entstanden, welches mehr dem überreizten Geschmacke nach Absonderlichem und Unzusammenhängendem dient, als dem reinen Geschmacke der einfachen Kunstgesetze. Diese einfachen Kunstgesetze aufrechtzuerhalten, ist die Lebensbedingung eines ersten Theaters, eines maßgebenden Schauspiels. Ihre Kraft ist unauslöschlich. Man braucht nur zuweilen einen Blick zu werfen auf die Grundzüge der Aesthetik, wie sie Aristoteles vor zwei Jahrtausenden kurz und bündig entworfen: dann wird man immer wieder von Ehrfurcht erfüllt vor diesen Gesetzestafeln schöner Kunst. Sie messen heute noch ganz richtig die neuen Trauerspiele und Lustspiele, und sie verurtheilen unbarmherzig all die verführerischen Mischgattungen, welche durch Hof-Intendanzen eingeschmuggelt worden sind in die Schauspielhäuser.

Was hat man Alles ins Treffen geführt, um diese Mischgattungen zu vertheidigen und zu empfehlen! Auch die Fahne der Gelehrsamkeit ist aufgehißt worden für griechisches Theater

mit „Antigone“ und „König Oedipus“. Aber auch sie entschuldigt nicht den Verderb einfacher Kunst. Antiquarisches Lehren ist doch wahrhaftig nicht Aufgabe des Theaters, ist nicht Aufgabe einer Kunst, welche dem klaren Zwecke einer lebensvollen Erhebung oder Erheiterung nachzustreben hat. Und Musik muß am Ende doch immer die Unkosten tragen, daß die Gelehrsamkeit nicht langweile.

All solche Mischgattungen mögen am Orte sein in Operntheatern; im Schauspielsaale, der die bescheidene Kunst des gesprochenen Wortes pflegt, sind sie es nicht. Da verwirren sie den Maßstab und den Anspruch, und unser echtes Burgtheater-Publicum ist ganz im Rechte mit seinem puritanisch ungünstigen Vorurtheil.

Dies Moment also schon trat der vollen Hingebung an den „Sommernachtstraum“ in den Weg. Der größere Theil unseres Publicums schätzt und liebt Mendelssohn's Musik außerordentlich, aber er will sie im Concertsaale hören, er will sie nicht als Reizmittel eines Schauspiels haben. Das Schauspiel soll allein, soll selbstständig wirken. Man nimmt eine gelegentliche Erhöhung des Schauspiel-Effectes durch vereinzelten Zutritt einer kurzen musikalischen Begleitung allenfalls hin; aber auch dieser Zutritt muß selten sein, muß sparsam sein. Die Uebermacht der Musik im Schauspielsaale weist man zurück, man will keine Misch-Ehe.

Man empfindet ferner im „Sommernachtstraum“, daß die Gegensätze zwischen duftiger Elfenwelt und grob possenhaftem Clownwesen etwas zu grell sind für den Schauspielgeschmack heutiger Zeit. Man empfindet das, wenn auch leise. Man macht daraus nicht einen vollen Tadel, aber indem man sagt: diese Contraste entsprechen wol mehr einem Geschmacke des siebzehnten Jahrhunderts — schwächt man sich die unbefangene Theilnahme.

Endlich findet man die zwei sich kreuzenden Liebespaare recht insipid — will höflich sagen „unersprießlich“, will gröblich sagen „langweilig“. Diesen Liebespaaren hab' ich denn auch bei jeder Vorstellung immer wieder einen Korb voll Worte abnehmen müssen, und für jeden solchen Raub waren die Schauspieler dankbar.

Unter solchen Beschränkungen nur bestand dies originelle Märchenstück allmälig die Feuerprobe der Dauer, und es darf von Zeit zu Zeit, das heißt in längeren Zwischenräumen, gern gesehen wiederkehren. Das drollige kleine Elfenthum und die typische Komik der Handwerker haben sich nach und nach Bür-

gerrecht erworben. Leider! wiederum leider! ist der Matador dieser Typen, ist Zettel dahin! Zettel war eine der glücklichsten Rollen Beckmann's.

Neu kamen in diesem Jahre 1854 noch Mosenthal's „Sonnwendhof", das „Lustspiel" von Benedix, der „Fechter von Ravenna", lauter erfolgreiche Aufführungen.

Neu einstudirt wurden „Glas Wasser", „Don Guttiere", „Iphigenie", „Tell", „Clavigo" — —

„Clavigo" erinnert mich denn an die Einführung der tragischen Liebhaberin, welche ich im letzten Artikel eingeleitet habe, an die so einleuchtende, eindrucksvolle Darstellerin der Marie Beaumarchais, an Marie Seebach. Sie spielte diese Rolle in überzeugender Art. Auch ihre Mängel wurden hier Vorzüge. Jeder Ton, jede Fiber in ihr gab das unglückliche, weil schwindsüchtige französische Mädchen wieder.

Marie Seebach kam also im Frühjahre 1854 nach Wien und gastirte als Jane Eyre, Mathilde, Adrienne Lecouvreur und Gretchen. Sie wurde sehr beifällig aufgenommen; ihr Gretchen machte Furore.

Man sagte sich: Endlich der Ton einer tragischen Liebhaberin, der schmerzlich süße Nachtigallenton! Darüber einigte sich sofort die allgemeine Stimme. Sie ist wol nicht schön genug für eine erste Liebhaberin — sagten Einige, gleichsam entschuldigend — und die Hände sind nicht angenehm und die Bewegungen oft zu jäh! — Aber man sagte das nicht scharf; es sollte nur ein Beitrag zur Charakteristik sein, und die Entgegnung war auch sogleich da, und sie lautete: Dies ist ja so vortheilhaft an ihr, daß der ganze Körper ersichtlich theilnimmt an allen Bewegungen der Seele und daß man an ihrem Rücken entlang sogar die tragische Erschütterung vibriren sieht. —

Kurz, man meinte endlich eine echt tragische Liebhaberin gefunden zu haben, und ihr Engagement wurde nahezu einstimmig willkommen geheißen.

Ehe sie bei uns eintrat ins eigentliche Engagement, fand sie denselben Sommer noch Gelegenheit, den Wiener Beifall bestätigt zu sehen von einem mannichfachen deutschen Publicum. In München nämlich fand das sogenannte Mustergastspiel statt, welches zahlreiche Besucher aus allen Städten anzog, und da spielte ihr Gretchen wieder eine Hauptrolle, im Grunde die Hauptrolle.

Es war ein Zeitungswort, dieses Wort „Mustergastspiel", eine gefällige Variante für „Monstregastspiel." Denn das Ensemble von lauter Größen ist eben kein organisches Ensemble, sondern ein unvermitteltes Nebeneinander. Also kein

Muster. Geeigneter für Reclame, als für künstlerisches Gedeihen. Schauspieler, welche zum erstenmale zusammen spielen, weil die Trompete sie zusammengerufen, sind schon deßhalb nicht geeignet, ein richtiges Ensemble des Stückes darzustellen. Sie sind nicht aneinander gefügt, nicht aneinander gewöhnt, nicht für das Ganze „abgetönt", wie ein Kunstausdruck sagt. Hart, anspruchsvoll, Jeder auf seinen Schein pochend, stehen sie neben einander, und Jeder will sich besonders geltend machen, wenn auch auf Kosten des inneren Zusammenhanges, auf Kosten des Ganzen. Niemand will zweite und dritte Stelle so einnehmen, wie sie eingenommen werden muß, damit der richtige Schatten entsteht für das Gemälde, Jeder will Licht sein.

Mit Einem Worte: ein gutes Ensemble läßt sich nicht improvisiren. Jenes Gastspiel mit lauter Größen war interessant für die Menge, aber nicht eigentlich künstlerisch, und für unser jüngstes Mitglied, für Fräulein Seebach, war es ein Keim des Verderbens: die Idee des Virtuosenthums wurde da in ihr geweckt.

Ich bemerkte es bald, als sie nun ins Engagement eintrat. Der Kern eines guten Schauspielers: im Ganzen eigen, aber für das Ganze hingebend zu wirken — dieser Kern war angenagt in ihr. Sie drängte unruhig auf auszeichnende Rollen, und nur auf solche, und nichts entwickelte sich in ihr so lebhaft wie eben die Unruhe und krankhafte Begier, ihr Capitalfehler, welcher in erster Linie gebessert werden mußte, wenn ihr zweifelloses Talent sich gedeihlich entwickeln sollte. Denn diese Unruhe und krankhafte Begier verstörten bald auch ihre besten Leistungen und wurden in ihr die Todfeinde alles dessen, was man Schönheit nennt im weiteren Sinne des Wortes.

Ich suchte und fand nun wol zahlreiche Rollen für sie, und darunter auch solche, in denen sie Treffliches leistete. Die Desdemona in erster Linie, die Agnes in Kleist's „Familie Schroffenstein". Aber dies Kleist'sche Stück voll genialer Charakteristik mit gesuchter, unerquicklicher Handlung war nicht auf dem Repertoire zu erhalten, und „Othello" kann man nicht oft wiederholen, wenigstens in Wien nicht. Ein neues Stück mit voller, neuer Rolle für sie und mit voller Wirkung des Ganzen fand sich nicht ein, und die Unruhe des Suchens für sie hörte also nicht auf, eine immerwährende Nahrung für ihr quecksilberartiges Osciliren. Endlich war etwas gefunden! Ein eigener Unstern aber stand über ihr — das Gefundene ging wieder verloren.

Ich hatte Shakspeare's „König Johann" eingerichtet für unsere Scene, ich hatte endlich die Censur überwunden trotz der leichtfertigen Mutter des Faulconbridge und trotz des „Legaten"; es kam zur Leseprobe, und sie las den Arthur außerordentlich schön. Da war eine neue Rolle! Was begegnete ihr aber? Damaliger Zeit hatte meine Behörde die unglückliche Maßregel ausgeführt, sämmtlichen Journalen die Freikarten zu entziehen. Sie gebrauchten Repressalien und besprachen das Burgtheater gar nicht mehr. Dies nöthigte mich, mit der Aufführung des „König Johann" ein wenig zu zögern, weil er bei der augenblicklichen Mißstimmung eine große Gefahr lief. Von solcher neuen Shakspeare-Vorstellung hätten die Journale die Aufführung nicht besprochen, aber das Stück hätten sie erzählt. Und darin lag die Gefahr. Sie hätten es nicht erzählt nach unserer Einrichtung, welche clericale Klippen umschiffte, sondern sie hätten den blanken Shakspeare abgedruckt. Wir lebten in der Zeit, welche am Horizonte schon den Vorschatten des Concordates zeigte, die geistliche Partei hätte aufgeschrien über jenen blanken Shakspeare, den man im Burgtheater so peroriren ließe, und „König Johann" wäre verloren gewesen. Deßhalb wartete ich. Als aber die Feindschaft der Journale nachließ und ich nun hervortreten wollte mit meinem Stücke, da war das Concordat nicht blos im Vorschatten, sondern in eigener persönlicher Gestalt am Horizonte heraufgestiegen und — die Inscenesetzung des „König Johann" wurde untersagt.

So gab's denn auch keinen Arthur für Fräulein Seebach.

Abgesehen von alledem, kann aber überhaupt nicht geleugnet werden, daß sie innerhalb ihres zweijährigen Engagements eher Rückschritte als Fortschritte machte in der Theilnahme des Publicums. Der Grund dieses Niederganges lag in ihrem innersten Wesen. Sie war durch jenen Ruck ins tragische Fach, an welchem ich selbst Theil hatte, in eine Region gerathen, für welche sie einige gute Eigenschaften besaß, für welche aber ihre innere Bildung nicht breit genug angelegt und entwickelt war. Die Hast ihres Naturells, stets ein Widerspruch für tragische Ausführung, war nicht hinreichend gemäßigt durch ernste Studien. Es fehlte die Ruhe der Seele, welche bei aller Fähigkeit zur Leidenschaft der tragischen Kunst unentbehrlich ist. Denn aus dieser Ruhe quillt der Nachdruck, welcher das tragische Gebilde mit gewissen Merkmalen der Ewigkeit stempelt. Aus diesem Mangel entsprang die Klage so vieler Zuschauer: die Seebach macht mich nervös! Sie selbst eben hatte ihre Rolle nicht über den Nervenreiz erhoben zur

ruhigen Schönheit, welche auch dem Tode eine künstlerische Genugthuung verleiht. Hand in Hand mit diesem Fehler ging eine peinliche Vortragsweise, welche auf den Zuhörer niederschlagend wirkt. Sie „raunzte", wie man in Wien sagt; im nördlichen Deutschland sagt man: sie „flennt". Dieser weinerliche Ton hat ihr zahlreiche Freunde allmälig entzogen, und als sie sich denn des Gastspielens immer bedürftiger zeigte und der aufzuhängenden Lorbeerkränze, als sie Gagenforderungen machte, welche über alle anderen Gagen weit hinausgingen, da gab man sich Rechenschaft: ob sie denn überhaupt gehalten werden müsse, ob sie außer der Gretchen-Lage eine deutliche Zukunft verspreche? Und die Rechenschaft wurde mit einem Nein abgeschlossen.

So ging sie. Ich fürchtete: nicht in weiter aufsteigende Laufbahn; und meine Furcht ist wohl begründet gewesen.

Sie hat eigentlich ein schmales Fach, und richtige Selbsterkenntniß hätte ihr sagen müssen: Suche dich dauernd einzurichten da, wo du nur nach deinen besten Kräften besteuert wirst, wo du für dein etwas fahriges Wesen immer genügende Anhaltspunkte, immer eine aufmerksame und warnende Leitung findest — dann nur entwickelst du dich als eine dauernde Specialkraft. Im Uebergreifen der Virtuosenhaft aber wirst du deine eigentliche Kraft niederjagen.

Ach, Selbsterkenntniß ist für uns Alle schwer zu haben, für Schauspieler doppelt schwer, denn sie müssen in Illusionen leben, um zu leben.

Alle die, welche aus dem Organismus unseres Theaters hinaus getrachtet wie aus einer Hemmung, sie sind in die Irre gerathen und haben sich — immer zu spät! — eingestehen müssen: künstlerische Begrenzung ist kein Verlust, sondern eine Sicherstellung des Gelingens.

Die zweite Marie, das junge Mädchen, welches mit ihr von Hamburg kam, hat recht im Gegensatze zu ihr den Weg der künstlerischen Beschränkung erwählt und dadurch eine glückliche Laufbahn gewonnen. Es war Marie Boßler. Als ich sie im Hamburger Thalia-Theater sah, war sie ganz jung, jung und biegsam in ihrer schlanken, hohen Gestalt wie eine Gerte, jung und biegsam in ihrer Theaterkunst. Ein griechisch geformtes Haupt voll Anmuth und Adel, eine wohlthuende, noch etwas leise Stimme, Zurückhaltung in den Bewegungen, Erröthen mitten im Spiele, als ob die Dinge ganz ernstlich gemeint wären — recht ein Erziehungsopfer für den Theater-Pädagogen, der sich in mir ausbildete.

Sie trat bei uns auf in der „Jolanthe" des dänischen

Dichters, für welche sie recht wie ein Backfisch schwärmte. Die ans Tragische streifende Empfindung der Rolle war noch mehr Ahnung in ihr als Empfindung. Die jungen Mädchen pflegen gern tragisch angehauchte Rollen wie eine ideale Liebe und kommen sich gar zu gewöhnlich vor, wenn sie im gemeinen Lustspiele debutiren sollen. Man soll sie nicht stören. Auch das Publicum störte die junge Debutantin nicht, sondern applaudirte freundlich.

Wir sahen aber bald, daß die besten Eigenschaften des jungen Mädchens im feineren Lustspiele zu verwerthen wären, und wiederum, recht im Gegensatze zu jener tragischen Marie, folgte sie ruhig allen Rollenversuchen, bis ich den Mittelpunkt ihres Talentes erkannt hatte. Nirgends zeigte sie eine stark hervortretende Eigenschaft wie Jene, aber Alles, was sie machte, erschien harmonisch. Die Liebhaberin, welche immer anmuthig, immer wohlthuend berührt, die Liebhaberin des feinen Lust- und Schauspiels wuchs in ihr heran, die Liebhaberin des Conversations-Stückes, wie es im Burgtheater und nur da gepflegt wird, so daß sie gerade hier all ihre angenehmen Fähigkeiten entfalten konnte. Das ist denn auch geschehen. Ebenmäßig, ohne irgend einen Auswuchs, schritt sie vorwärts und vorwärts, so in der Gunst des Publicums wie in innerer Bedeutung, also auch in ihrer Kunst. Bis zur Königin im „Don Carlos", recht der Jolanthe eingedenk, erhob sie sich in allmälig erhöhter Kraft, und sie betrübte uns zum erstenmale, als sie sich durch die Liebe aus dem Burgtheater entführen ließ ins glückliche Privatleben.

Sie war es denn auch, welche mir das diplomatische Mittel bot, Freytag's „Graf Waldemar" für unsere Bühne zu erobern. Solch eine Gärtnerstochter konnte ich meinem Chef als diejenige bezeichnen, welche die Mesalliance des Grafen vor Jedermann entschuldigte. Ich sagte mit Ueberzeugung: „Excellenz, sie ist einfach, aber im Hintergrunde merkt man den Adel; man glaubt, daß sie eine verkleidete Comtesse sein könne." — „Nun, es mag sein!" hieß es endlich, und er lächelte fast.

XIII.

Im Winter 1853 zu 1854 fiel ein Saatkorn in die Theater-Erde, welches beinahe ein Jahr keimen und dann sehr umfänglich in Kraut und Unkraut schießen sollte.

Ich pflegte täglich des Abends ein neues Stück zu lesen, weil die Geschäfte am Tage keine Zeit dafür übrig ließen, der Haufe neu eingehender Stücke aber so riesengroß war, daß die

tägliche Abminderung um wenigstens Ein Stück gebieterisch erschien. — Eines Abends nach langer Vorstellung im Theater war ich sehr schläfrig, also ungeeignet für meine Aufgabe. Für solchen Fall gab es ein Auskunftsmittel zur Beschwichtigung des Arbeitsgewissens. Es ist nämlich ganz unglaublich, welche Sorte von Anfängerstücken eingesendet wird; es genügt ein Blick auf solch ein Schreibebuch, um die Prüfung zu erledigen, das Manuscript in die Todtenkammer zu verweisen. Ein solches Manuscript fehlte nie unter dem sogenannten „Einlauf", und ein solches wollte ich mir an jenem Abende erwählen. Ein hoher Stoß lag auf dem Tische. Ich warf ihn um, damit ich eine Anzahl Titel sähe und danach wählen könnte. Ein schülerhaft geschriebenes „Der Fechter von Ravenna" schaute mir entgegen. Du bist's! dachte ich. Die Handschrift nicht undeutlich, aber ungebildet. Personen? — Kaiser Caligula! — Richtig! Jugendwerk eines Gymnasiasten, denn die Jugend geht gerne in ferne Länder und Zeiten; deutsche und römische Kaiser liegen ihr besonders am Herzen.

Das Stück wählte ich, um rasch fertig zu werden. Die erste Scene schon störte mich in meiner Erwartung. Die Fassung war gut und ich mußte weiter lesen. Nach dem ersten Acte war ich munter, und es war mir klar, daß es die Abschrift eines ungebildeten Abschreibers, die Arbeit aber eines gebildeten Autors sei. Wie heißt er? Ich schlug zurück nach dem Titelblatte — kein Name. Ich las bis tief in die Nacht hinein alle fünf Acte; denn ein Theaterstück will in Einem Zuge gelesen sein. „Ein ganzes Stück," murmelte am Schlusse die Stimme, welche bei mir immer ohne mein Zuthun spricht, wenn ich etwas ausgelesen habe.

Eigentlich war ich aber nicht aufgeregt von der Lectüre; ich konnte schlafen. Ich hatte wol den Eindruck eines formell fertigen Talentes empfangen, aber nicht den, daß ich ein Werk von tieferer Bedeutung gelesen hätte. So pflegt es zu gehen, wenn man nicht innerlich getroffen worden ist, wenn nicht die Wirkung der Wahrheit in uns eingedrungen ist. Diese macht dem Gemüthe ganz anders zu schaffen. Nicht einen Augenblick hatte mich der Mutterschmerz Thusneldens zu der Meinung bekehrt, die arme Frau dürfe und müsse ihren Sohn erstechen, weil er kein Deutscher sein wolle. Nicht einen Augenblick! Das war herkömmlicher Gang des Theaterstückes, welches Trauerspiel werden soll und zu dem Zwecke eine starke Katastrophe im letzten Acte braucht. Abstracte Uebereinkunft der Schule, kein wahres Leben. Ich erinnere mich deutlich, daß ich es kaum für möglich hielt, das Stück mit dieser grausamen

Katastrophe dem Publicum glaublich und wirksam zu machen. Einen Abänderungs-Gedanken hatte ich dabei freilich nicht, denn das Stück war fest gefügt, alle Classen der Schule waren sauber und regelmäßig durchgeführt bis zur schulmäßigen Ermordung. Da — fiel mir ein — bei der guten Führung bis zum Morde glaubt's das Publicum am Ende im Theater auch, daß wir hier absolut grausam sein müssen; denn die sorgfältig ausgeführte Form ist im Theater eine große Macht —

So denkend schlief ich ein. Die Aufführung konnte nicht nahe bevorstehen, und deßhalb war ich wol gleichgiltiger. Wir hatten keinen Caligula, Dawison war ausgeschieden. Uebrigens war die Besetzung in einigen Hauptrollen angegeben, und dies mochte schuld sein, daß ich nicht sogleich oder doch wenigstens nicht bestimmt auf den Verfasser rieth. Die Besetzung verrieth Unkunde: Joseph Wagner war als Thumelicus bezeichnet. Kann das ein Autor wollen, der schon hat aufführen lassen? Kaum. Im Interesse des Stückes hielt ich diese Besetzung für ganz falsch und für einen gefährlichen Irrthum. Der tragische Liebhaber und Held, welchem man gewohnt ist, seine ganze Theilnahme zu schenken, der kann doch nicht hier die Rolle des Ermordeten spielen, wo es sich darum handelt, der Mörderin Recht zu geben! Dann wird ja *er* unsere ganze Theilnahme finden und nicht die Mutter. Letztere braucht aber unsere Theilnahme dringend. Wenn Wagner als Thumelicus ermordet wird, so sind wir doppelt empört und verzeihen der Mutter gar nicht. Ich hatte sofort an einen helденmäßigen Naturburschen gedacht, der kein großes Bündel von Bedeutung mit sich trägt, dessen Ermordung also nicht gar so tief angreift; ich hatte an den damals freilich noch wenig genannten Herrn Baumeister gedacht. Daß der Verfasser so besetzen konnte, lenkte mich ab von dem näheliegenden Gedanken an *Friedrich Halm*, und so beschäftigte mich anfangs die Frage, wer dieser anonyme Autor sein möge, wenig oder gar nicht.

Erst später, als im Herbste 1854 die Inscenesetzung naherückte und ich das Stück von neuem las, erst da wurde mir klar, daß Halm der Verfasser sein müßte. Er selbst verlautbarte nicht das Geringste, und seine Umgebung, Frau Rettich an der Spitze, leugnete mit Aufgebot großer Mittel.

So kam die Aufführung am 18. October. Auffallend genug: vor leerem Hause. Das Publicum hatte wie ich bei Caligula an einen Gymnasiasten gedacht. Es wurde jeder Act mit Beifall aufgenommen, und der Erfolg ging wie an

der Schnur. Die gute Form that ihre ganze Schuldigkeit. Die Ermordung machte dem kleinen Publicum, welches einmal im Zuge war, keine besondere Schwierigkeit; meine Sorge darum erschien unnöthig.

Nun ging das Stück seinen glücklichen Weg; es machte nicht gerade große, aber es machte gute Häuser. Man debattirte darüber pro und contra, wie das in Wien bei jedem neuen Stücke geschieht; aber man debattirte kritisch, respectvoll; einen eigentlich warmen Antheil hab' ich nirgends wahrgenommen. Die Frage um den Verfasser trat gleich in den Vordergrund. Darüber wurde mehr gesprochen, als über das Stück. Ich behauptete vor meiner Behörde, es müßte Halm sein, fand aber überlegen lächelnden Unglauben, denn Halm selbst habe sich hoch und theuer just vor meiner Behörde verschworen, daß er es nicht sei. — Trotz öfterer Aufführungen meldete sich der Verfasser nicht; seine Adresse blieb Dresden poste restante, ja er forderte die Tantième nicht ein beim Abschlusse des Vierteljahres. Diese ungewöhnliche Dichtergröße bestürzte völlig.

Da brachte die Allgemeine Zeitung plötzlich die Bacherl-Anklage. Die Anlage des Stückes sei Bacherl, einem baierischen Schulmeister, entwendet, lautete sie, und zwischen den Zeilen war zu lesen: ich sei der Dieb, denn Bacherl habe sein Stück dem Burgtheater eingereicht, und da sei ihm der Stoff entwendet worden. Ich erinnerte mich gar nicht, daß je etwas Aehnliches eingesendet worden, hielt die Beschuldigung für ganz nichtig und antwortete geringschätzig darauf, indem ich erzählte, wie das Manuscript von Dresden aus an mich gelangt wäre. — Das war aber nur Oel ins Feuer. Bacherl's Verse wurden abgedruckt und zeigten bei aller Jämmerlichkeit doch Anklänge an einzelne Worte im „Fechter“. Nun erhob sich in allen Zeitungen — außerhalb Oesterreichs — Anwalt um Anwalt für die beraubte Unschuld; es war ein Charivari ohnegleichen, welches mehr oder minder deutlich über mein Haupt losbrach.

Nun wird doch — dachte ich — der Verfasser hervortreten und dich erlösen von der unverdienten Verfolgung? — Er schwieg.

Der Lärm wurde immer ärger; die Angelegenheit wurde eine Herzenssache für die Hunderte und Tausende, welche ein Exempel statuirt sehen wollten an den Unterdrückern bescheidener Talente unter den Schriftstellern. Baierische Stimmen verlangten Genugthuung, besonders Entschädigung für ihren Landsmann, denn ihm gebührten die Tantièmen; norddeutsche Stimmen verlangten ein Gottesgericht, so was man in Ame-

rika ein Lynchverfahren nennt, und es regnete in Briefen und unter Kreuzbänden die gemeinsten Drohungen in mein Zimmer. Der Verfasser aber? — Schwieg.

Die ganze Wirthschaft klingt heute wie unglaublich. Ein Schulmeister, dessen Proben die unreifste Schülerhaftigkeit zeigten, sollte der rechtliche Inhaber eines reifen, talentvollen Stückes sein; der talentvolle Verfasser des Stückes aber sollte der Dieb eines Bettlers sein. Und doch wurde das Alles grimmig ernsthaft betrieben, wie ein Glaubenskrieg. Welchen Thorheiten bleibt die Welt ausgesetzt selbst mit freier Presse, ja hier geradezu durch die freie Presse!

Wie konnte denn überhaupt die Mystification entstanden sein? Sie ist heute noch nicht aufgeklärt und könnte es wol nur von München werden, wo das Hauptquartier des Aufstandes war. — Mein Sohn hatte mir, als der Lärm am ärgsten tobte, ins Gedächtniß gerufen, daß ich einmal ein kleines, höchst schülerhaftes Manuscript gezeigt und aus demselben einige Stellen vorgelesen zum Beweise: was für albernes Zeug eingesendet würde. Das sei Bacherl gewesen. — Ich dachte und denke noch: Bacherl hat das damals noch ganz seltene Manuscript des „Fechters" in München vor Augen gekriegt und hat wirklich gemeint, es sei ihm durch Bearbeitung eines ähnlichen Stoffes Gewalt angethan worden. Darauf hat er, absichtlich oder unabsichtlich, seinen Kram durch einige ähnlich anklingende Worte aus dem „Fechter" ähnlich gemacht und das guten Freunden gezeigt. Diese haben „haltet den Dieb!" geschrien, und literarische Advocaten haben dann einen Proceß zusammengefädelt, der nicht geschlichtet werden konnte, so lange der wirkliche Verfasser nicht hervortrat. Der fürchtete sich aber offenbar vor dem Getümmel, und — schwieg weiter.

Ich mochte mich nicht entschließen, Halm mit einem Worte anzugehen, obwol ich, in der längeren Beschäftigung mit dem Stücke nicht im geringsten mehr darüber in Zweifel war, daß er es geschrieben. Er selbst rührte und regte sich nicht — ich blieb der Prügelknabe.

Der Sturm war denn auch wirklich schon im Niedersinken, als er endlich mit einer Erklärung auftrat, daß er der Verfasser sei, und seine Quellen nannte. Unter diesen Quellen war natürlich Bacherl nicht, und er erwähnte dieses Spectakels mit keiner Sylbe. Aha! schrie man nun, er wagt nicht, darauf einzugehen! — Daran aber that er ganz Recht. Er that es nur zu spät. Wer in die Oeffentlichkeit geht, der geht in den Krieg, er mag sich verkleiden wie er will, und er hat den

Kriegsgebrauch zu respectiren, daß man sich zu seinen Thaten bekennt, sobald sie einem Anderen zur Last gelegt werden.

Halm hat ein eigenes Unglück mit solchen thörichten Nachreden. Auch früher hat ihn solch Krähengeschrei verfolgt. Und doch bieten seine Arbeiten gar keine Veranlassung zu solchem Mißtrauen. Sie tragen seine sorgfältige Signatur so ausgeprägt, daß nur der bare Unverstand an ihrer innersten Echtheit zweifeln kann. So ist denn auch von diesem Bacherl-Lärm nicht Ein Ton übriggeblieben; der ganze Hexenspuk ist spurlos versunken. Er hatte eben doch nicht ein Atom von Wahrscheinlichkeit für sich.

Aber auch als Reclame für das Stück ist er nicht einmal wirksam gewesen. Hie und da an geringen Theatern ist das Stück wol deßhalb aufgeführt worden, aber eine eigentliche Propaganda entstand nicht. Noch weniger eine dauernde Theilnahme. In Norddeutschland machte das Stück keine besondere Wirkung und verschwand überall wieder. Sein Boden blieb das Burgtheater. Hier wurde es auch am besten dargestellt. Caligula, Thumelicus, Thusnelda, Lycisca — Gabillon, Baumeister, Rettich, Würzburg — wurden sämmtlich gut vertreten. An der Spitze Frau Rettich als Thusnelda.

Sie war ganz heimisch in den Halm'schen Aufgaben und brachte alle Nuancen derselben zu voller Geltung. So waren denn diese Rollen auch die besten dieser wichtigen Schauspielerin, weil sich der Dichter streng in dem Kreise bewegte, welchen die Schauspielerin beherrschte. Es sind sämmtlich rhetorische Aufgaben. Der wortreiche Ausdruck bedeckt in ihnen den Inhalt hoch und breit mit schön fließenden und wogenden Wellen.

In seinem ersten Stücke, der „Griseldis", war Halm dem Mittelpunkte dramatischer Aufgabe am nächsten. Man kann die Tortur der „Griseldis" verwerfen, aber man muß anerkennen, daß hier innerliche Zustände wahrhaft berührt werden. Von diesem Ausgangspunkte hat sich Halm mehr und mehr entfernt und sich durch sein Talent verleiten lassen, die dramatische Aufgabe ganz als Schachspiel zu behandeln. Seine Figuren werden Schachfiguren wie König, Königin, Thurm, Laufer, Springer, Bauern. Sie sprechen dem Spielgesetze gemäß correct aus, was ihnen zukommt, und thun dies mit bemerkenswerther Virtuosität. Aber sie gehen nirgends weiter. Schiller spricht einmal des Breiteren über den Spieltrieb im Menschen, und daran erinnert das Halm'sche Drama. Es ist deßhalb ganz das, was Seydelmann mit seinem schnalzenden Tone eine „Comödie" nannte — eine Bezeichnung, welche beim

Theater fest eingebürgert worden ist. Man meint damit ein Stück, welches dem Uebereinkommen über schöne Täuschung augenblicklich genügt, Niemanden aber ins Herz trifft; eine willkommene theatralische Uebung.

Frau Julie Rettich war ganz in dieser Richtung ausgebildet worden. Ich weiß nicht, ob der Dichter allein Ursache war, oder ob ihre Eigenschaften den Dichter beeinflußten. Ich weiß auch nicht, ob sie ohne den Dichter eine wesentlich andere Richtung hätte nehmen können. Fast möcht' ich's bezweifeln; denn starke Geisteskräfte, wie Julie Rettich sie besaß, drängen uns immer dahin, wo wir unsere Kraft am deutlichsten ausdrücken können. Und der deutlichste Ausdruck ihrer Kraft war der rhetorische.

Julie Rettich war eine sehr merkwürdige Erscheinung. Persönlich von großer Bedeutung, künstlerisch vielfach herausfordernd zu Zweifel und Streit. Sie war von umfassender Bildung, von klarem, überlegenem Geiste, von großer Energie des Geistes und Herzens, von unermüdlichem Fleiße und von musterhafter Pflichttreue. Der Verkehr mit ihr war der anziehendste, den man finden konnte. Sie war mit all diesen Eigenschaften eine Perle unter den Schauspielerinnen, und man sagte sich immer: sie hätte jede wichtige Lebensstellung, selbst die einer Herrscherin, trefflich ausfüllen können. Trefflicher noch — setzte mancher Kunstfreund hinzu — als die einer darstellenden Künstlerin. Dieser letztere Zusatz kam auch mir oft in den Sinn, wenn ich lange hinter der Coulisse mit ihr gesprochen hatte und sie gleich darauf draußen auf der Scene spielen sah. Der Unterschied war für mich, wie oft! schlagend. Hinter der Coulisse hatte sie mich entzückt, draußen auf der Scene zerstörte sie mir ebenso oft diesen günstigen Eindruck.

Woher kam das? Sie hatte viel mehr Geist als Talent. Und daraus entsteht in der Kunst ein großes Mißverhältniß. Während sie spielte, drängte sich ihr Geist vor, um dem Talente zu helfen. Das wird ein Bruch in der Kunstleistung, das gibt eine Disharmonie, welche wir sogleich empfinden und welche wir Manierirtheit nennen, ohne daß wir oft wissen warum.

Die darstellende Kunst hat eben wie jede einzelne Kunst ihre eigenen, ganz bestimmten Gesetze. Sie will darstellen; das Gesetz der Erscheinung ist ihr Hauptgesetz. Dem muß sich Alles unterordnen. Der Geist mag die Erscheinung vorbereiten helfen, je reicher und tiefer, desto besser; aber wenn es zur wirklichen Erscheinung auf der Scene kommt, dann ist

die Fähigkeit der Darstellung Eins und Alles, dann muß das Talent der Darstellung unumschränkt wirken, dann ist die vordringlich sichtbare Einwirkung des Geistes eine Vordringlichkeit, also eine Störung des Darstellungsgesetzes. Man wird dann an Bilder aus künstlerisch unreifer Zeit erinnert, welche sich durch einen aus dem Munde der Figuren springenden Zettel erklären.

Wem ich mit dieser Erklärung undeutlich bleibe, dem werde ich vielleicht deutlich durch Hindeutung auf eine andere Kunst, auf die Musik. Es tritt eine Sängerin auf; man ist entzückt über ihren geistvollen Vortrag; man sieht aus jeder Nuance, daß ihr Geist alle Gesetze und Formen gründlich versteht. Plötzlich aber kommt eine Stelle, welche sie recht nachdrücklich hervorheben will, und da singt sie zu hoch. Schade! Nun, einmal ist keinmal. Aber dies Zu hoch kehrt wieder und tritt fast regelmäßig da ein, wo die Sängerin den geistigen Nachdruck bezeichnen will. Kurz, ihr musikalisches Talent ist geringer als ihre Geisteskraft, es unterliegt, wo die Geisteskraft sich geltend machen will. So war es mit Frau Rettich; sie sang oft plötzlich zu hoch, wenn ihr Geist sich vordrängte; ihr Geist sprang über die gesetzlichen Vorschriften der Kunst hinaus.

Hiezu kam, daß sie eine andere nothwendige Bedingung der Erscheinung nicht künstlerisch beherrschen konnte — die Bewegungen ihres Körpers. Die Grazien waren dafür ausgeblieben. Sobald der Affect eintrat, dann arbeitete der ganze Körper, rücksichtslos dem Geiste folgend, fast durchwegs unschön.

Es war nicht möglich, diese Uebelstände zu beseitigen. Der Geist ist eine zu starke Potenz, als daß er sich unterordnen ließe, und die Grazie muß ja ebenfalls wie das Talent angeboren sein. Wie oft entzückt sie uns an Geschöpfen, die geistig nichtig sind! Kunstgaben sind eben unmittelbare Gaben des Himmels und erwerben lassen sie sich nur bis auf einen mäßigen Grad.

Und dabei hatte Julie Rettich doch die Energie, an sich umzuändern, was nur irgend erreichbar war, sobald man ihr die Nothwendigkeit überzeugend auseinandergesetzt hatte. Ich fand sie zum Beispiel in einer singenden Unmanier, welche die letzten Worte des Satzes in die Höhe ringelte. Das war ihr eingeimpft worden durch die Declamationsstücke, welche so lange im Burgtheater herrschten und denen Halm's Verse Vorschub leisteten. Ich machte sie unerschrocken darauf aufmerksam. Sie wollte es nicht glauben. „Darf ich jedesmal,

wenn der singende Aufschlag kommt, mit dem Stocke aufstoßen?" — „Freilich!" — Wir probirten „Iphigenie". Mein Stock setzte sie in Verzweiflung; aber sie arbeitete von da an unablässig an Besiegung der Unart, und — sie siegte.

Nun also! War dies hier möglich, dann — nein! Bei einer Einzelheit, die außerdem den ruhigen Vortrag, ihre stärkste Fähigkeit, betraf, war es möglich — aber das Mißverhältniß zwischen Geist und Talent war nicht umzuändern. Hätte sie Talent und Körper ihrem Geiste ebenbürtig machen können, sie wäre eine unübertreffliche Künstlerin geworden. Sie war selbst mit diesen Uebelständen eine starke Stütze des Theaters und hatte Rollen, die ihr nie nachgespielt werden können. Namentlich solche, welche dem geistigen Verständnisse allein heimgegeben sind, wie die Prinzessin von Parma im „Egmont", die Gräfin Terzky in der Ueberredungsscene.

Sie war überhaupt Meisterin in der Rhetorik. In der Redekunst kann der Geist viel eher die Zügel allein führen, als in der Darstellungskunst. Mit überlegener Fähigkeit wußte sie die schwierigste Rede so zu gruppiren, daß ihr die feinste Gerechtigkeit widerfuhr. Da konnte ihr starker Geist seine ganze Ueberlegenheit geltend machen.

Aus solchen Gründen lagen ihr die Halm'schen Rollen am vortheilhaftesten. Nun fehlt es allerdings auch in diesen nicht an großen Affecten, bei denen jene Uebelstände nicht verborgen bleiben konnten. Aber sie störten hier minder, wei man in dieser Gattung von Stücken, welche ich oben als „Comödien" bezeichnet habe, viel eher begnügt ist mit der Macht des Wortes und die wirkliche Leidenschaft nicht erwartet, diejenige Leidenschaft nicht erwartet, welcher das Talent die Brust zu öffnen hat. Gerade Julie Rettich konnte eine Thusnelda durchführen, weil man bei der Ermordung des eigenen Sohnes nicht an die volle Wahrheit glaubt, sondern sich mit dem Begriffe einer Comödie tröstet. Solche Aufgaben bedürfen nicht, ja sie vertragen kaum die Unmittelbarkeit des Darstellungs-Talentes. Ebenso war sie in Aufgaben trefflich, welche eine didaktische Grundlage hatten. Als „Caroline Neuberin" war sie von schlagender Kraft. Diese Theater-Regentin lebt und webt in geistiger Bestrebung und verliert sich in keine Leidenschaft. In solchen Rollen blieb Geist und Talent der Frau Rettich in gleicher Linie, und da war sie meisterhaft.

Ein recht deutlicher Beweis, daß ihre überragende Geistesmacht ihre Darstellung beschädigte, zeigte sich jedesmal, wenn sie unwohl war und doch spielte. Da spielte sie stets

am reinsten; denn das Unwohlsein lähmte ihren Geist, er ließ die übrigen Darstellungskräfte während des Spiels unbehelligt, und so entstand die sonst oft vermißte Harmonie.

Wenn man will, ist die ganze Frage um den Werth einer so geistvollen Schauspielerin eine Frage um den Geschmack. Nur das Ausgeglichene, nur das Harmonische ist geschmackvoll. Nur wenn im Menschen alle edleren Fähigkeiten gleichmäßig ihre Schuldigkeit thun, entsteht das Geschmackvolle. Das eben war für Julie Rettich so schwer; ihr Geist drängte all ihren übrigen Fähigkeiten voraus.

Auch was man so äußerlich hin Geschmack nennt, Wahl der Farben, des Schnittes und gar des Putzes, war ihr deßhalb versagt.

Und trotz alledem, welch ein Verlust ist ihr frühzeitiger Tod! Welcher Schatz für ein Theater, eine Frau von so großer geistiger und moralischer Tüchtigkeit zu besitzen! Sie war eine feste Säule des guten Beispiels in gründlicher Beschäftigung mit ihren Aufgaben, in geistig freier und großer Auffassung derselben, in gewissenhafter Erfüllung auch der kleinsten Pflicht. Sie adelte den Schauspielerstand durch die Auffassung, welche sie ihm widmete, durch die Hingebung an seine Grundidee, an die Grundidee eines edlen Berufes, welche ihn hoch erhebt über die hundertfachen persönlichen Nichtigkeiten so vieler Schauspieler. Sie gehörte an die Seite eines Directors, sie wäre der Regisseur gewesen, den man zu wünschen hat — sie war eine erhöhte Caroline Neuberin. Denn sie war gründlich im Stande, ein gutes Theater zu schaffen und zu leiten.

XIV.

Das Jahr 1854 war an Erfolgen sehr reich gewesen, und ich habe gar nicht Raum gefunden, bei Stücken zu verweilen, welche wie Mosenthal's „Sonnwendhof" und „Ein Lustspiel", von Benedix, gefielen und ihre Anziehungskraft bis heute bewährt haben.

Eine kurze Weile aber muß ich noch stillstehen bei einem Mißerfolge dieses Jahres, weil der Fall so lehrreich war, daß er näher geschildert zu werden verdient.

Er betraf die Bearbeitung eines französischen Stückes. In Paris hatte ein Lustspiel: „Le gendre de Monsieur Poirier“, dessen Hauptautor Augier, einer der tüchtigsten Dramatiker im heutigen Frankreich, einen gar nicht versiegenden Succeß. Noch heute gilt dies Lustspiel in Frankreich für ungemein lobenswerth. Es wird immer wieder aufgenommen

und erweist sich immer wieder lebendig, ein Zeichen, daß die Composition einen gründlichen Reiz in sich schließt für die Franzosen. Ein herabgekommener Adeliger sucht sich in dem Stücke wieder aufzubringen durch die Heirat einer wohlhabenden Kaufmannstochter. Es ist also ein Thema, das auch uns gar nicht so fern liegt, das also die Uebertragung in deutsche Verhältnisse unter dem Titel: „Birnbaum und Sohn" ganz wohl gestattete.

Dies Thema aber fand als solches im Burgtheater keinen Anklang. Noch mehr: der Anklang wurde unbehaglich. Obwol die österreichische Cavalierswelt eine ganz andere Staatsgruppe ist, als die herabgekommene Adelswelt in diesem Stücke, und von den Scenen des Stückes also gar nicht berührt wurde, so nahmen doch im Burgtheater zahlreiche Zuschauer Partei für diese Adelswelt. Aus Gefälligkeit für unseren Cavalier fühlten sie sich verletzt und offenbarten diesen höflichen Schmerz durch ausdrucksvolles Schweigen. Solch ein Schweigen fällt wie Mehlthau auf Scenen, welche Wirkung im Publicum brauchen, um die Lebenskraft der Vorgänge anzuschüren, und solches Schweigen ist augenblicks ansteckend, es belegt die Stimmung eines ganzen Saales. Insbesondere werden sogleich die Schauspieler lähmend berührt. Denn sie bleiben nur lebendig, wenn ihnen Sympathie entgegenkommt. Versagt sich diese, so werden sie ängstlich, werden hastig, werden trocken, und so vertrocknete denn mit ihnen das lebensvolle Stück zum Nichterfolge. Das begreift sich ja leicht. Wie oft scheitert ein Theaterstück an einer widerwilligen Vormeinung!

Nun aber folgte die Merkwürdigkeit: Die Journale hatten die Ursache der Mißlaune nicht entdeckt und trommelten Tags darauf zürnend auf das verfehlte Stück los; dieselben Journale, welche das Thema des Stückes tagtäglich, ja in derselben Nummer an anderer Stelle zu ihrem Lieblingsthema machten. Anno 1854 ereignete sich das. So entstehen die öffentlichen Mißverständnisse. Offenbar hatten an jenem Abende journalistische Stellvertreter das Referat übernommen, und es war kein freier Kopf im Parterre gewesen, welcher über die übergefällige Stimmung des Burgtheater-Publicums hinaus gesehen hätte. Man kann im Theater bequem studiren, wie wunderlich oft allgemeine Stimmung und politisches Wetter gemacht wird oder entsteht.

Das Jahr 1855 war eine blanke Kehrseite des erfolgreichen Jahres 1854: es errang gar keinen dauernden Erfolg, nicht Einen. Bei Schilderung des Fräulein Seebach habe ich schon erwähnt, daß kein neues Stück mit ihr gelang.

„Charlotte Ackermann" von Otto Müller und „Cäcilie" von Prechtler boten ihr interessante Hauptrollen — umsonst. Bauernfeld, Hackländer, Benedix, Birch-Pfeiffer, Töpfer, Allen versagte in diesem Jahre das Glück, und mit einem fremden classischen Stücke erlitten wir eine vollständige Niederlage.

Dies war ein spanisches Stück von Lopez de Vega.

Der Sinn für spanische Stücke war in Wien viel mehr gepflegt worden, als in irgend einer deutschen Stadt, ja in literarischer Kritik gab Wien Ton und Maß an über spanische Literatur. Ferdinand Wolf, in unserer Hofbibliothek angestellt, war eine der wichtigsten Autoritäten dieses Faches. Die Wiener Dramatiker von West-Schreyvogel bis auf Friedrich Halm haben sich mit dem spanischen Drama angelegentlichst beschäftigt. Grillparzer selbst nicht minder, nur mit dem Unterschiede, daß er's immer nur als Studium betrieb und seine deutsche Dichternatur nicht unterordnete.

Diese spanische Neigung der Wiener Literaten hatte einen historischen Ursprung. Im sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderte waren ja die Beziehungen unserer Dynastie zur spanischen die engsten; sie gingen mannichfach über in die Bevölkerung, sind heute noch erkennbar in einzelnen Ausdrücken und sind in den Hofgebräuchen noch heute vorhanden.

Es war also natürlich, daß ich zahlreiche Vorwürfe hören mußte über meine Gleichgiltigkeit für das spanische Drama, über meine Unaufmerksamkeit für spanisch geartete Productionen. Diese Vorwürfe waren gerecht. Ich setzte und setze wenig Hoffnung auf das spanische Theater, insoweit es Einfluß nehmen könne auf das Gedeihen des heutigen deutschen Theaters. Ich bin aus einem anderen Kirchspiele, und ich bin dies mit Bewußtsein.

Ich bestreite durchaus nicht, daß die spanische dramatische Literatur sich durch Reichthum graziöser Erfindung ausgezeichnet hat; ich gebe zu, daß die Kenntniß derselben — erweiterte Kenntniß ist ja immer von Nutzen — unseren Dramatikern vortheilhaft sein kann, namentlich in der Richtung des feineren Lustspieles. Aber auch nur in dieser Richtung; die Gewandtheit in der Form ist das Beste der Spanier. In diese Gewandtheit der Form schließe ich den graziösen Geist ein, welcher dramatische Ideen erfinderisch auszubeuten und in anmuthige Conflicte zu leiten weiß. Aber wo es sich um den gründlichen Inhalt handelt, da versagt uns, meine ich, das spanische Drama. Es ist auf seinem Grunde eng beschränkt durch religiös-dogma-

tische Vorurtheile, welche sich wie Naturgesetze eingenistet haben ins spanische Leben. Diese beschränkenden Vorurtheile verästen und verzweigen sich durch das ganze spanische Leben, und sie kommen in spanischen Productionen auch da zur Blüthe, wo kein Mensch mehr an den Ursprung dieser Blüthe denkt. Taube Blüthen für uns, deren kranken Ursprung wir oft auf dem Theater erst daran erkennen, daß uns ihr Duft nicht behagt. Es ist ein Irrthum, wenn man glaubt, daß die religiösen Gesetze eines Volkes ja nichts zu thun hätten mit einem harmlosen Schauspiele, welches mit keiner Sylbe das religiöse Dogma berühre. Ein schwerer Irrthum. Das religiöse Gesetz ist das Herz eines Volkes; aus dem Herzen aber kommt das Blut bis in das unscheinbarste Adergeflecht, und so wird die unscheinbarste Lebensbeziehung davon berührt und bestimmt.

Die Lobredner spanischer Dramatik pflegen nachdrücklich darauf hinzuweisen, daß Dichter wie Calderon sich höchst interessant befreit hätten vom kirchlichen Dogma, indem sie phantastische Wendungen für ihre Heiligen erfunden und eine Symbolik ohnegleichen erdacht hätten. Diese Phantastik und Symbolik sind eben Folgen ihrer Kette, Folgen der dichterischen Gefangenschaft. Der Gefangene verirrt und verliert sich in Träume, und wenn er Talent hat, macht er aus diesen Träumen Kunstgebilde. Auf dem realen Boden unserer Bühne sind es künstliche Gebilde. Auch wenn wir Katholiken sind, ist uns diese spanische Gedankenwelt eine fremde und enge, wir sind durch unsere Literatur ihr längst entwachsen.

So habe ich denn immer erlebt, daß unsere dramatischen Dichter, wenn sie sich dieser spanischen Welt hingaben, der unserigen entfremdet wurden und für unser Theater entweder wirkungslos schrieben oder mit der bloßen, sogenannten „Comödien"-Wirkung zufrieden waren, mit der Wirkung formeller Fertigkeit, welche einen augenblicklichen Effect erzwingt, aber unser Herz nicht trifft.

Wozu in eine Welt zurückgreifen, welche für den Inhalt unserer Kunst religiös wie politisch überlebt ist? Wozu Stücke neu in Scene setzen, die uns durch ihren Inhalt — mit wenigen Ausnahmen — fremdartig anmuthen?

Fremdartig? entgegnete man mir; ist dein gepriesener Shakspeare nicht auch fremd für uns, und doch beschäftigst du uns so viel mit ihm!

Dem ist nicht so. Der Inhalt Shakspeare's ist uns nicht fremdartig. Gerade sein Inhalt ist uns unschätzbar; er stammt aus einer Weltanschauung, welche sich durch kein Dogma beschränken läßt und uns mit Offenbarungen beschenkt, welche

unserem Sinne tief entsprechen. Was an seiner Form für unsere Bühne fremdartig geworden, das steht in zweiter Linie und wird von uns nicht verkannt; sein poetischer Inhalt aber ist für uns ein Quell unvergänglicher Freiheit des Gedankens und des Herzens.

So ungefähr lautete mein Raisonnement im Streite mit denen, welche spanische Stücke begehrten für das Repertoire des Burgtheaters. Ich mußte ihnen aber unter allen Umständen doch einräumen, daß ich nicht berechtigt wäre, dem spanischen Drama eine Bühne ganz zu verschließen, welche das spanische Drama so vielfach gepflegt hatte in früherer Zeit. Ich wollte mich nicht darauf berufen, daß unsere Zeit eben nicht mehr die frühere Wiener Zeit wäre, und ich ging an die Inscenesetzung einiger spanischen Stücke. Mein eigenes Programm trieb mich auch dazu, denn es verlangte ja wenigstens einen Repräsentanten, wenn nicht einige Vertreter einer so bedeutenden Dramatik auf dem Repertoire des Burgtheaters.

Zunächst nahm ich „Don Gutierre" wieder auf, von dessen starker Wirkung in früherer Zeit mir große Dinge erzählt wurden. Ich konnte nicht daran glauben. Das unheimliche Thema dieses „Arztes seiner Ehre", fast in all seinen Wendungen unerquicklich für unsere Kunstansprüche, erschien mir bei der Lectüre und auf den Proben durchaus nicht versprechend.

Ich hatte „Othello" noch nicht neu in Scene gesetzt, weil mich die allmälig erworbene Kenntniß des Wiener Publicums belehrte, daß „Othello's" greller Inhalt bei dem hiesigen Geschmacke einen schweren Stand haben müßte. Ein kundiger Freund bestätigte meine Vormeinung; er hatte „Othello" hier gesehen und sagte: Die wilden Ausbrüche dieser Leidenschaft thun dem Publicum weh; es fügt sich der gewaltigen künstlerischen Macht, aber es verleugnet nicht, daß es ihm eine Pein ist.

Nun denn, rief ich, wird man schon beim „Othello" zu der ästhetischen Frage aufgestachelt: ob die anatomische Ausbeutung einer widerwärtigen Leidenschaft wie Eifersucht nicht doch eine unglückliche Aufgabe sei für die Kunst — wie viel mehr wird diese ästhetische Frage sich aufdrängen bei „Don Gutierre", dem sogenannten spanischen „Othello"!

Shakspeare's „Othello" ist ein Meisterstück intimer Charakterführung; in keinem seiner Stücke hat sich Shakspeare so eng begrenzt, hat er so ganz und gar nur aus dem Mittelpunkte des Herzens herausgearbeitet.

„Und doch" — sagte der obige Freund — „haben die

Wiener stets gewittert, daß Shakspeare den „Othello“ in seiner letzten Lebenszeit geschrieben, daß er melancholisch und verbittert gewesen durch seine Lebenserfahrungen, durch seine abnehmende Gesundheit, und daß er darum einem peinlichen Thema seine zusammengedrängte Kraft gewidmet habe.“

Wie soll vor diesem Publicum — rief ich — „Don Gutierre“ bestehen, welchem jene sorgfältige Charakterführung abgeht, welchem die äußerliche Ehre das Motiv zur Grausamkeit liefert!?

Nun, ich hatte mich nicht geirrt. Das Publicum kam nicht einmal in hinreichender Anzahl und — ließ das Stück fallen. Wir haben es gar nicht wiederholen können. Der Eindruck war peinlich und abstoßend, wie ich mir gedacht.

Das liegt an der Darstellung — schrien die Spanier — das liegt an Löwe! Er verdirbt alle Anschütz'schen Rollen, er ist kein Gutierre, er versagt immer, wo starke innerliche Leidenschaft walten soll, er bringt immer nur Strohfeuer, und außerdem ist er zu alt für diese Rolle!

Das überzeugte mich nicht. Selbst in diesem spanischen Stücke — meine ich — welches die eigentlich spanischen Verhältnisse im Hintergrunde läßt und welches eine allgemein verständliche Leidenschaft im Vordergrunde abspielt, selbst in einem solchen webt und wirkt ein socialer Trieb und Geist, welcher uns fremd ist und uns kalt anmuthet.

Versuchen Sie es nur, hieß es, mit einem spanischen Stücke, das man hier noch nicht kennt und das also auch den Reiz der Neuheit nicht entbehrt!

Gerade die Neuheit fürchtete ich. An ein neues Stück geht man erst recht mit heutigen Gedanken und Ansprüchen. Aber ich fügte mich und gab ein spanisches Stück zum erstenmale, welches in einer sehr guten deutschen Bearbeitung von Zedlitz vorlag, nämlich den „Stern von Sevilla“.

Hier entwickelten sich die Uebelstände einer uns weit abliegenden socialen Welt geradezu schreiend. Wie oft hatte ich das Stück vorgelesen, und meine Zuhörer hatten sich erbaut gezeigt! Ja, Vorlesen und Spielen sind sehr verschiedene Dinge! Beim Vorlesen sind wir gebildete Leute, welche sich wohlerzogen in eine fremde Welt versetzen lassen; dem Spielen auf der Bühne gegenüber sind wir nichts als gegenwärtige Menschen, welche den Standpunkt der heutigen Welt vertreten, nichts weiter; ein Theil des Publicums, abhängig vom Nachbar. Wie gut wir auch wissen mögen: was da oben vorgeht, ist ganz richtig, so waren die Dinge in jener Zeit — nichts da! Die Stimmung des ganzen Publicums überwältigt uns

in der ersten Scene, und wir stimmen bei, wenn das Publicum sagt: Das paßt nicht mehr! Kurz, ein Theaterstück muß der brutalen Gegenwart Stich halten, denn das Publicum ist keine gewählte Gesellschaft, es ist nur der grobe lebendige Ausdruck der Gegenwart.

Ah, dann wären ja historische Stücke überhaupt nicht möglich! — O, doch! Sie müssen nur in einem Geiste geschrieben sein, den wir ohne Gelehrsamkeit verstehen. Specialhistorische Studien müssen nicht nöthig sein. Das Fremde, in einem uns fremden Geiste hingestellt, eine für uns spanische Welt — das wird schweigend abgelehnt oder gar verspottet. Im Theater meint die Gegenwart immer allein Recht zu haben.

Der „Stern von Sevilla" wurde verspottet. Der spanische Feudalismus in seinem Verhältnisse zum Königthum, welcher die sogenannten „Mantel- und Degenstücke" durchdringt, ist eine politisch-historische Specialität, dem jetzigen Publicum unbegreiflich. Wenn also die Personen dem Könige gegenüber sich resignirt benahmen, wie es den damaligen Spaniern geziemte, so fand das jetzige Publicum solches Benehmen thöricht und wies es ab oder lachte.

Zedlitz selbst täuschte sich über diese Niederlage. Er war ein eifriger und vielfach kundiger Theatergänger, aber dies social-politische Moment im Theater der neuen Zeit entging ihm wie seinen Genossen, welche in einer ganz anderen Zeit gealtert waren. Er meinte spotten zu dürfen, daß Lopez de Vega im Burgtheater durchgefallen. So lag und liegt die Frage nicht. Lopez de Vega bleibt dabei ein großer Dichter. Die Frage liegt, ob sein Theater unser Theater sein kann? Das Publicum hatte einfach Nein gesagt. Wir können und werden deßhalb den spanischen Dichter mit Interesse weiter *lesen*.

Ich habe nach diesen Vorfällen das spanische Theater lange unberührt gelassen und mich erst spät zu der Auswahl entschlossen, die mir für unser heutiges Theater ersprießlich schien, um der historischen Tendenz unseres Repertoires gerecht zu werden. Als ich das Stück interessant besetzen konnte, habe ich die treffliche West'sche Bearbeitung der „Donna Diana" in Scene gesetzt, ein Stück, welches frei ist von abliegender spanischer Specialität, und habe „Das Leben ein Traum" gebracht.

Letzteres beschäftigt sich in seinem Grundgedanken mit einem Thema, welches bei jedem Volke Antheil finden kann. Aber auch in diesem Stücke war ich genöthigt, die zweite Hälfte stark zu verkürzen, weil sie sich in insipide spanische

Spitzfindigkeiten verirrt, die uns störend vom Hauptthema ableiten.

So steht es mit unserem jetzigen Spanien auf dem Burgtheater. Der jetzige spanische Intendant, ich will sagen der spanisch gebildete Intendant, wird vielleicht weiter entwickeln, was mir versagt war.

Auch für die neuen Einstudirungen machten wir uns in diesem Jahre viel vergebliche Unkosten. Wir wollten nicht blos spanische, sondern auch ältere deutsche Stücke herstellen, welche bei einem Theile des Publicums in Credit geblieben waren und deren Vernachlässigung mir vorgeworfen wurde. Zum Beispiele „Menschenhaß und Reue", da Fräulein Seebach ja der vielbeweinten Eulalie gerecht werden könne. Das Stück blieb auch diesmal nicht ohne Wirkung, nur war sein Publicum nicht mehr groß genug, sondern bald erschöpft. Für die junge Generation hat schonungslose Kritik diesem Stücke den Ruf verdorben. „Die deutschen Kleinstädter" ferner paßten gar nicht mehr, und selbst die viel jüngeren „Schleichhändler" Raupach's versagten. Die Unhaltbarkeit der „Familie Schroffenstein", von Kleist, habe ich schon erwähnt, und auch ein Tendenzstück: „Ein deutscher Krieger", streckte die Waffen, weil seine Tendenz überlebt war.

Bestand fanden von neuen Inscenesetzungen: „Traum ein Leben", „Fesseln", „Gönnerschaften" und „Othello". „Othello" ganz so wie oben angedeutet worden ist: die classische Führung des dunklen Stoffes erzwingt Bewunderung, aber das hiesige Publicum will diese Classik nicht gar oft bewundern.

Von den eigentlichen Neuigkeiten dieses Jahres — es klingt recht beschämend für unsere Production und für unsere Klopffechter gegen französische Bearbeitungen — sind nur drei kleine französische Stücke bis heute am Leben geblieben: „Eine Partie Piquet", „Gänschen von Buchenau" und „Der Freiwillige". Daneben nur Ein kleines deutsches Stückchen, der Erstling eines neuen Autors aus unserer Mitte: „Ein ernster Heiratsantrag", von Sigmund Schlesinger.

Eilen wir denn aus diesem mageren Jahre ins Jahr 1856 hinüber! Da winken uns mit den ersten Veilchen zwei junge Gäste, die in unseren Künstlerkranz aufgenommen werden sollen, ein Männlein und ein Weiblein, deutlicher gesagt: ein Jüngling und ein Mädchen, die noch Niemand kannte.

Beide kamen tief aus dem Norden. Mein Sohn hatte auf einer Bergfahrt nach dem Oetscher einen Kunstfreund von der preußisch-russischen Grenze her kennen gelernt und von die-

sem gehört, daß dort in einer kleinen Stadt — ich glaube Elbing war es — ein junges Mädchen Comödie spiele, so geistvoll und reizend, wie er es auf seiner Reise durch ganz Deutschland nicht wieder gefunden. Sie werde nächstens in Hamburg gastiren, denn der Hamburger Director Maurice habe seine Augen überall und entdecke die Talente auch in den abgelegensten Winkeln. Flugs schrieb ich nach Hamburg und bat Freund Heller um Bericht über den Ankömmling. Rober Heller beurtheilt und skizzirt die Schauspieler so intim, fein und echt, daß mir ein paar Zeilen von ihm stets von großem Werthe und Nutzen für das Burgtheater gewesen sind. Er bestätigte die günstige Schilderung des kleinen, pikanten Fräuleins, und so wurde sie zum Gastspiele geladen.

Den jungen Mann, welcher in Königsberg spielte, hatte Heinrich Marr, ein kundiger Diagnostiker, empfohlen. Aber ich mußte ihn unbesehen fest ergreifen, denn auf dem Wege nach dem Süden wollte er in einem Hoftheater auf Engagement gastiren. Ich wagte es. Er kam und — das Wagniß schien mißlungen zu sein. Er trat als Mortimer auf und gefiel nicht.

Am Morgen nach diesem Debut begegnete ich auf der damals noch bestehenden Bastei einem jungen Schauspielerpaar — ich glaube, es war ein Brautpaar — und Beide drückten mir ihr inniges Bedauern aus, daß es wieder nichts wäre mit dem neuen jungen Liebhaber und daß ich ihn nicht behalten könnte.

Ich schwieg. Die Person des jungen Mannes war mir angenehm; ich hoffte hartnäckig. Der tragischen Rolle sollte eine Lustspielrolle folgen, „Der geheime Agent“. Eine Fichtner'sche Rolle! Natürlich genügte er da auch nicht; aber ich meinte nach diesem zweiten Abende meiner Hoffnung noch sicherer vertrauen zu dürfen, wenn es mir nur gelänge, einen fremden Rede-Accent zu vertreiben, der ihm eigen war. Ich war es gewohnt, mit solcher Hoffnung allein zu bleiben, ja mich verspottet zu sehen mit derselben, was diesmal auch von meiner Behörde reichlich geschah. Der Spott steigerte sich sogar zum Tadel, als ich ihm Rollen gab wie den „Schiller“, und das sonst beliebte Stück vor schwachem Hause abspielte. Das kommt von solchen Besetzungen! hieß es.

Dies ist der ewig fehlerhafte Cirkeltanz beim Theater: es soll Nachwuchs erzogen werden, aber Rollen will man den jungen Leuten nicht anvertrauen; sie sollen schwimmen lernen ohne Wasser.

Nun, ich blieb eigensinnig anderer Meinung, und jener

junge Mann, fleißig und geistig strebsam, lernte schwimmen wie Einer, und wenn ich ihn jetzt nenne, so sagt jetzt Jedermann: Ja, das glauben wir! — Es war Adolph Sonnenthal.

XV.

Das junge Mädchen, welches im Frühlinge 1856 zu uns kam, war Fräulein Goßmann.

Sie gefiel sogleich und gewann alle Stimmen für sich, denn sie war ein allerliebster Schalk, und aus ihrer Naivetät blitzten lustige Geistesfunken hervor. Man sah, es war keine gedankenlos aufgespielte Naivetät, sondern die Darstellerin wußte, welche Tasten ihres Claviers jedesmal exact anzuschlagen wären, um die jedesmal beabsichtigte Wirkung zu erreichen. Eine junge Künstlerin also, nicht blos ein Naturell. Hoffen wir, daß die künstlerische Thätigkeit im Einklange bleibe mit dem Naturell, denn ein naives Naturell darf vom Geiste nur so viel verrathen, daß wir geistig angemuthet werden, nicht aber so viel, daß die Naivetät lediglich vom Geiste gemacht erscheint. Im letzteren Falle entsteht naive Manierirtheit.

Man kann nicht sagen, daß Fräulein Goßmann in diesen Fehler verfallen sei; ihr frisches Naturell hat ihrem raschen Geiste immer entsprechend Widerpart gehalten. Sie ist viel eher gefährdet worden durch das Bedürfniß, ausgezeichnet zu erscheinen.

In der ersten Zeit ihres Engagements war sie noch recht unabhängig von der äußeren Zustimmung und führte mit Charakterkraft Rollen durch, welche keinen besonderen Beifall gewannen. „War's recht?" fragte sie mich nach einem undankbaren Acte. — „„Ganz recht!"" — „Nun, dann bleib' ich dabei, wenn sie auch da unten nicht muckſen."

Sie hatte in Gesinnung, Talent und Verstand die beste Anlage, eine charakteristische Künstlerin zu werden. Zweierlei hat sie beeinträchtigt. Erstens ihr Organ, welches leicht spröde wurde und für breitere Anwendung sich versagte, und zweitens, wie ich schon angedeutet, der allmälig erwachende Trieb, Aufsehen zu erregen. Die widerspenstigen Stimmmittel verhinderten sie an größeren Aufgaben, denen sie übrigens gewachsen gewesen wäre, und der Trieb nach Aufsehen zerstreute sie und ließ sie nach Aufgaben greifen, welche oberflächlich waren. Bei alledem bewahrte sie sich immer eine edle Empfänglichkeit für das Bessere, und sie hätte zu einem eigenthümlichen Repertoire und dadurch zu einer charakteristischen Kunstgröße gelangen können, wenn sie Schriftsteller gefunden

hätte für ihre besondere Fähigkeit. In Frankreich wären Rollen für sie gedichtet worden. Das ist in Deutschland überhaupt selten und gelang für sie in zu geringem Grade. Bauernfeld's „Fata morgana", obwol nicht für sie geschrieben, war ein Fingerzeig, er fand aber keine Folge. Das herkömmliche naive Repertoire ist in neuerer Zeit immer dürftiger geworden, und es steckt zu sehr in abgeschmackten Stücken, als daß ihr mit demselben hinreichend gedient sein konnte.

So stockte allmälig ihr Fortschritt. Wenigstens empfand sie, daß ein erstes Theater den kleinen Purzelbaum-Stücken nicht Raum genug biete. Was denn auch richtig ist. An einem ersten Theater müssen solche Specialfächer sich bescheiden, und das wurde ihr sehr schwer. Es wurde ihr sehr schwer, weil sie wirklich eine größere geistige Anlage hatte.

In diese Frage um Erweiterung ihrer Aufgaben, mit welcher sie und ich täglich beschäftigt waren, mischte sich plötzlich, wie sie das zu thun pflegt, die Liebe, und da sie mächtiger ist als irgend was Anderes, so löste sie auch den Theater-Contract und führte zum Trau-Altare.

Solchergestalt ist die Entwicklung eines Talentes unterbrochen worden, welches unzweifelhaft originell war.

Ich aber mußte von neuem suchen, wo die junge „ingénue" aufwachsen möchte, die uns Lachen und Weinen vorspielen könne zum bloßen Behagen unserer Herzen.

Wer sucht, der findet. Wie landläufig ist die Klage, daß es neuerer Zeit so sehr an Talenten fehle für die Bühne! Wenn man die zehn Jahre anschaut, von 1840 bis 1850, so erscheint die Klage freilich begründet. Man suchte eben nicht, und so erschien kein neues Talent. Wie viele neue Talente sind seit 1850 an uns vorübergegangen oder bei uns aufgewachsen! Dawison, Seebach, Boßler, Goßmann, Scholz, Sonnenthal, Lewinsky, Wolter, Schneeberger, um nur die für bestimmte Fächer zu nennen, welche dem ersten flüchtigen Blicke begegnen. Und wie viel daneben, wenn man länger hinschaut. Man muß nur nicht verlangen, sogleich ausgeprägte Goldmünzen zu erhalten. Dies war das Verlangen einer anderen Zeit, welche in einem kleineren Kreise sich bewegte. Jetzt muß man nicht Fertiges begehren, man muß Anlagen schätzen und abschätzen, und dann muß man erziehen, um erfinderisch das Ensemble auszufüllen, und es organisch auszufüllen. Nicht Funde, nicht Lotteriegewinnste muß man erwarten, wie müßige Leute thun, Erwerbungen muß man schaffen. Wenn man organisch auszufüllen trachtet, wenn man also das Streben nach einem Ensemble, nach einem harmonischen

Ganzen an die Spitze stellt, dann gewinnt man vielleicht weniger Glänzendes, aber man gewinnt das Passende, das Entsprechende. Die heutigen Talente haben ganz andere Eigenschaften als die Talente einer früheren Zeit. Sie sind eben — und das vergessen ältere Personen leicht — sie sind Kinder ihrer Zeit, und man muß sie zunächst verwenden für die Interessen und Aufgaben ihrer Zeit. Dann wachsen sie naturgemäß zu ferneren Aufgaben empor. Die frühere Zeit war stark in Original-Figuren, und dem entsprachen auch die Talente, dem entsprachen die Stücke der älteren Zeit. Sie brachten Rollen für solche Original-Figuren. Unsere jetzigen Talente spielen die alten Stücke viel schwächer; dafür spielen die älteren Talente unsere jetzigen Stücke schwächer. Unsere Zeit ist nivellirter und hat deßhalb weniger Originale, aber sie hat mehr geistiges Leben.

Demgemäß muß man die Talente suchen und wählen, und demgemäß muß man sie zu entwickeln trachten. Wir können in diesem Sinne von unserer Bühne nicht sagen, daß es uns an Talenten gefehlt habe.

Aber die beweglichere neue Zeit hat ihre Unkosten arg eingefordert beim Burgtheater! Wie viel Talente haben wir wieder abgeben müssen! Namentlich die Heirat ist für das Burgtheater eine äußerst kostspielige Einrichtung geworden. Wie viel Liebhaberinnen hat sie uns entführt! Und gerade nur uns. Unser Theater muß doch überaus liebenswürdig geworden sein!

Fräulein Goßmann gehörte uns noch, da meldete sich eines Tages schon eine neue „ingénue“ auf meinem Bureau. Naive Rollen? — fragte ich erstaunt — bei dieser Länge? — Die junge Dame war sehr hoch gewachsen und sah etwas abgehärmt aus. Mitten im Winter kam sie aus Hannover. Aber sie machte einen wohlthuenden Eindruck; sie war ungemein bescheiden und anspruchslos, war sehr natürlich und hatte einen raschen, liebenswürdigen Ausdruck dieser Natürlichkeit. Vor allem Uebrigen war ihre Stimme ansprechend und liebenswürdig, ein weicher Alt.

Das Alles gewann mich, und ich ließ sie ihrem Wunsche gemäß in einer naiven Rolle auftreten, obwol mir ihre Erscheinung und auch ihr ganzes Wesen auf ein anderes Rollenfach hindeutete. Ihr Wesen widersprach indessen einer naiven Rolle nicht, und so ließ ich kopfschüttelnd zu, daß sie das Paraderößlein in „Ich bleibe ledig“ vorführe, jene kleine Caroline, welche ein deutsches Reich auswendig gelernt hat mit uralter Eintheilung. Sechzig Jahre sind jetzt in der politischen Geo-

graphie Deutschlands ein Uralter, kein Mensch kennt mehr „die hintere Grafschaft Sponheim", und das ganze Haus lacht über etwas, was noch vor sechzig Jahren eine ganz ernsthafte Sache war. So rasch werden politische Bestimmungen komisch! Ebenso wunderlich geben wir das Stück: der Freiherr v. Biberstein erscheint mit ellenlangem Zopfe und entsprechender altmodischer Tracht mitten unter lauter modernen Figuren, eine Figur vom Maskenballe. Nun, diesmal erschien denn neben ihm ein sehr hochgewachsenes Töchterlein und sagte exact das geographische und sonstige Pensum auf, und — Niemand rührte sich im ganzen Hause, der hannover'sche Gast spielte die ganze Rolle durch ohne das geringste Zeichen von Beifall. Sie ist durchgefallen! sagte man neben mir. Es war gerade so gegangen, wie mir's auf dem Bureau vorgeschwebt hatte: die lange Figur widersprach dem Rollenfache. Ich persönlich hatte übrigens sonst nichts an ihrer Leistung auszusetzen, sie hatte mir gefallen. Da — es ist mir im Theater selten eine solche Ueberraschung begegnet — da, als nach dem Schlusse des Stückes der Vorhang schon eine kleine Weile gefallen war, da melden sich aus dem Publicum schüchtern einige Beifallszeichen, und sie vermehren sich und bleiben ohne irgend einen Widerspruch, und es wird aufgezogen, damit sich der Gast für diese Freundlichkeit bedanken könne. Sobald der Gast zu diesem Zwecke auf der Scene erscheint, applaudirt einstimmig das ganze Haus. Ersichtlich war es also dem Publicum gerade so ergangen wie mir: das Rollenfach hatte ihm nicht zu der langen Figur der Schauspielerin gepaßt, und deßhalb hatte man geschwiegen, die Schauspielerin selbst aber hatte dem Publicum gefallen.

So war es. Auf diesen Vorgang hin engagirte ich die junge Dame und führte sie erst in naiv-sentimentale Rollen, dann in rein-sentimentale, endlich in Rollen, welche dem Tragischen nahe rückten, und all das gelang: wir hatten eine allgemein sympathische Frauenkraft gewonnen, ich machte die schönsten Pläne für die Zukunft mit ihr, ich ließ sie das Gretchen studiren, ich hoffte — es blieb beim Hoffen! Die für unser Theater heillose Liebe mischte sich wieder darein und schnitt unsere Hoffnung ab wie eine Parze — Fräulein Scholz verheiratete sich ebenfalls.

Ein Unglück kommt selten allein. Im December dieses Jahres 1856 griff die verzweifelte Heirat nach unserm besten Schatze, nach unserm Modell der naiven Schauspielerin, nach Louise Neumann.

Sie hatte freilich nicht ganz Unrecht, wenn sie auf mei-

nen Aufschrei sagte: Seit 1839 bin ich hier, also seit siebzehn Jahren; mein Fach ist und bleibt das naive Fach, wie sehr Sie mich auch als bedürftiger Director in andere Fächer geführt, meine Laufbahn ist in Wahrheit vollendet. — „Durchaus nicht!“ — Doch!

Umsonst citirte ich Mademoiselle Mars, die bis in die Nähe des Grabes im Théâtre Français durch ihre Liebhaberinnen entzückt habe. — Franzosen! — erwiderte sie lächelnd — und das Burgtheater steht nicht in Frankreich.

Kurz, sie verließ uns. Außer Wilhelmi war mir Niemand so lieb und werth gewesen. Sie war ein Mitglied, wie es im Buche steht; nein! wie es nicht einmal im Buche steht. Nichts von Schauspielerei, nichts von Flitterwesen, nichts von gemachtem Kram. Die ehrlichste, einfachste Hingebung an ihren Beruf; nicht nur die treueste Pflichterfüllung, auch die liebenswürdigste, welche selbst ein Opfer nicht versagte, sobald das Gedeihen des Ganzen ein Opfer in Anspruch nahm. Dazu eine Vertreterin guter Gesellschaft, eine Vertreterin des Gesitteten, des Wohlanständigen, und schon deßhalb eine Perle für's Burgtheater. Sie war von Hause aus gut erzogen, und das hat ihr und uns die reichlichsten Früchte getragen, denn dadurch war sie für die gute Gesellschaft Wiens eine immer willkommene Erscheinung, ein zartes, feines Band zwischen Publicum und Schaubühne, und dadurch wurde sie für das Gesellschaftsstück — um das Conversationsstück deutsch zu benennen — eine überzeugende Kraft. Und diesen Schatz sollten wir hingeben!

Scribe, der französische Lustspieldichter, kam damals auf einige Tage nach Wien, und ich hatte das Vergnügen, diesen Vater des bürgerlichen Lustspiels ins Burgtheater zu führen. Er war ein kleiner alter Herr mit weißem Haupte. Unter Karl dem Zehnten schon hatte er seine theatralische Laufbahn begonnen und die ganze Juli-Monarchie hindurch Stücke geschrieben, die Republik hatte er überdauert und kürzlich noch „Mein Stern“ gebracht, eine heitere Verspottung des Kaisersterns. Er war recht müde, aber gar nicht blasirt, und er wollte beiläufig doch auch sehen, wie man in Wien Comödie spiele. Auf meine Frage, ob er uns nicht wieder ein größeres Stück schenken werde, erwiderte er achselzuckend: „Woher den Hintergrund nehmen? Wir haben keine „Gesellschaft“ mehr.“ Ich glaube, er war damals mit den „Feenhänden“ beschäftigt, in denen eine Herzogin Putzmacherin wird und denen in Frankreich der Erfolg heftig bestritten wurde. Aber er sprach nie über Pläne, deren er immer ein Dutzend auf dem Webstuhle

hatte, denn man brachte sie ihm von allen Seiten, damit er sie auf seinem Webstuhle verarbeiten möge. Wir konnten ihm keinen verrathen, denn er verstand natürlich kein Wort Deutsch, und ich sah nicht ohne Besorgniß drein, daß er sich langweilen werde. Ungemein höflich wie er war, versicherte er lächelnd, daß er dem Spiele ganz gut folgen könnte auch ohne Verständniß der Worte. Er sah mit voller Aufmerksamkeit zu und erzählte mir nach dem Actschlusse, was er gesehen und gehört zu haben glaubte. Ein Lustspieldichter combinirt sich ja aus einem Finger Hand und Fuß! Ich störte seine Combination nicht durch Berichtigung und verwies ihn auf den zweiten Act. Unerschütterlich aufmerksam ging er auch an diesen und schwieg vollständig während des Spiels. Plötzlich gerieth er in Bewegung, und nach kurzer Frist wendete er sich zu mir und sprach: Voilà une actrice! — Louise Neumann war aufgetreten.

Sie war formell französisch erzogen, und diese Formen hat sie immer festgehalten. Ihr schwäbisch angehauchtes Naturell — alemannisch von der Westseite des Schwarzwaldes — blieb davon unverkürzt, ja unberührt, so daß der heitere Mutterwitz sich in den Formen gesellschaftlicher Decenz höchst graziös ausnahm. Sie konnte stärkere Dinge sagen als manche Andere, denn sie klangen aus ihrem Munde und begleitet von ihrer sonstigen Haltung gar nicht stark, sondern nur pikant, und sie sagte feine Dinge höchst ausdrucksvoll, weil man empfand, daß sie ganz genau wußte, was sie sagte. Ihre gesellschaftliche Bildung wußte Alles passend einzuführen.

Als ich sie 1845 das erstemal sah — sie spielte die Floretta in der „Donna Diana" — da hat sie mich wunderlich gefoppt oder doch verwirrt. Zu der hübschen Figur und der lebhaften Physiognomie mit klugen Augen, schönen Zähnen und Händen hatte ihr die Natur ein schmales Stimmorgan gegeben, welches ein wenig auffiel. Damals wenigstens — es hat sich später mehr gefüllt — in dieser wortarmen Rolle meldete es sich spitz und scharf. Es frappirte mich, und nach der ersten Scene dachte ich: das ist entweder ein curioses Persönchen, oder es ist eine sehr gute Schauspielerin! Am Schlusse des Stückes hielt ich sie für eine sehr gute Schauspielerin.

Sie hatte in einem ganz anderen Sinne Geist als Fräulein Goßmann. Bei dieser erschien die geistige Kraft à la sauvage, brüsk herausfordernd; bei Louise Neumann erschien diese Kraft leiser, vorsichtiger, und erst wenn sie des Terrains sicher war, wagte sie einen Sprung. Nur gerade so weit, als abso-

lut nothwendig war, und ihr schallendes Gelächter drückte den Stempel darauf, daß Alles harmlos gemeint wäre. Sie lachte vortrefflich. Kurz, das begabte Naturell war breiter und weicher in ihr, als bei Fräulein Goßmann, und die gesellige Zurückhaltung oder Ausgleichung war stets zur Hand, während der humoristische Geist der Goßmann ohne Rückhalt vorbrach.

Diese sieben ersten Jahre meiner Direction, die Werbung um Leah, war sie mir die getreueste und feinste weibliche Hilfe. Sie rieth und warnte grundehrlich. Immer bescheiden, immer mehr fragend als sagend, eigentlich immer naiv. Bei aller Weltklugheit blieb ihre Seele in allen Dingen naiv; eine unschätzbare Eigenschaft an einer Frau. Ueber Literatur, über Stücke, über Menschen, wenn sie noch so genau unterrichtet war, sprach sie nie mit der Bestimmtheit eines Kenners, nie apodiktisch. Auch da fragte sie stets: Ist dies nicht bei aller Vortrefflichkeit, die ich nicht verstehe, doch von zweifelhaftem Werthe? Oder umgekehrt: Ist dies nicht bei allem Tadel, den es erfahren, doch recht beachtenswerth? Sie mochte nie entscheiden, auch ihr Urtheil wollte jung bleiben und belehrbar — ein naives Mädchen.

Wie sträubte sie sich, aus ihrem engen Rollenkreise herauszugehen! Der bare Gegensatz zu Dawison und Seebach. Und doch mußte ich sie dazu drängen. Ich hatte eigentlich keine andere Lustspiel-Liebhaberin, und gerade ihr Wesen war ja vorzugsweise geeignet, die Lustspiel-Liebhaberin darzustellen auf einem Theater, welches einfache Natürlichkeit zum Ausgangspunkte der Darstellung nimmt. Eben weil nichts, auch nicht Eitelkeit oder Ehrgeiz, sie aus der einfachen Natürlichkeit hinaustreiben konnte, eben deßhalb war sie ja wie berufen, die Erweiterung ihres Rollenkreises anzustreben. Die Garantie war ja eben vorhanden, daß dies nur in folgerichtiger Weise geschehen würde und daß sie nirgends in die Wahl falscher Mittel verfallen könnte. Mißtrauen in ihre Kraft, Zweifel an ihrer Begabung kamen bei jeder neuen Rolle, welche nicht blos naiv war, in Rede; sie nämlich brachte das in Rede, und alle Wendungen wurden erwogen wie auf einer Goldwage. „Doctor, das kann ich nicht!“ war das dritte Wort, und dabei zeigte sie von Rolle zu Rolle, daß sie viel mehr konnte, als sie sich zugetraut. Wie schön spielte sie die Priska in den „Krisen“, welche einen sentimentalen Proceß durchzumachen hat, obwol sie gemeint hatte, gerade der stünde ihr nicht zu Gesichte. Wie Treffliches leistete sie in der „Königin von Navarra“, die ihr schrecklich war. Und hier hatte sie auch Recht mit ihrem Schrecken; hier kamen Grenz-

pflöcke, welche sie nicht überschreiten konnte. Theils in der Sache selbst, welche stärkere Ausdrucksmittel verlangt, als sie besaß, theils in der nicht eben organischen Führung der Rolle, welcher Virtuosenzüge angeheftet sind. Das Declamiren mit politischer Beweisführung vor Kaiser Karl war für Louise Neumann eine künstliche Zumuthung, über welche wir bei der Probe viel gelacht haben. Sie lachte mit, aber sie hatte die schönste Lust, darüber zu weinen, und sie schalt mich mit Recht, daß ich sie in Wildnisse führe, in denen sie nicht durchkomme! Namentlich das enge Organ behinderte sie. Und dennoch ist ihr der größere Theil der Rolle nie mehr nachgespielt worden, und das Stück hat mit ihr den angenehmen Mittelpunkt verloren. Es wurde ihr ganz erreichbar, die naive Schalkhaftigkeit des naiven Mädchens zur listigen Spiegelfechterei der vornehmen Dame zu steigern.

Und all diese anmuthigen Studien sollten plötzlich ein Ende nehmen! Anmuthig, weil sie so gesund entstanden. Sie begannen mit den einfachsten Fragen wie bei Kindern. Bekanntlich fragen Kinder so schwer, daß der Weiseste in Verlegenheit kommt und sich Rechenschaft geben muß von Dingen, die sich von selbst verstehen sollen und sich doch gar nicht von selbst verstehen. Gerade solche Fragen, aus naivem Grunde aufsteigend, sind ein Segen bei Kunststudien — sie schützen vor Hohlheit und unwahrer Täuschung.

All dies Grundelement guter Comödie im Burgtheater schien mir verloren zu gehen mit dem Ausscheiden einer Louise Neumann — ach, es waren traurige Tage, als sie ihre letzten Rollen spielte, und als sie zum ersten- und letztenmale vortrat, um persönlich zum Publicum zu sprechen und Abschied zu nehmen!

Eines der echtesten, der liebsten Blätter in der Geschichte des Burgtheaters war vollgeschrieben und mußte umgewendet werden. Und wir haben's doch getragen, aber fragt uns nur nicht, wie?!

XVI.

Die Ehebündnisse, welche uns die besten Liebhaberinnen entzogen, machten doch nur uns unglücklich und machten wenigstens die Liebhaberinnen glücklich. Um diese Zeit aber schürzte sich unter unseren Augen das Bündniß einer unserer Damen, welches uns und auch diese Dame unglücklich machen sollte. Und was noch schlimmer: wir hätten's wol verhindern können.

Ich fand am Burgtheater ein weibliches Talent ersten Ranges und freute mich königlich auf dessen mannichfaltige

Entwicklung, welche mir vor Augen schwebte. Es hieß Mathilde Wildauer. Wie herkömmlich war sie lange in ausdruckslosen Liebhaberinnen hingehalten worden, ihr Talent für komische Charakteristik war aber endlich doch durchgebrochen. In einem localen Vaudeville namentlich, also in einer für das Burgtheater ungesetzlichen Gattung, „Das Versprechen hinter'm Herd" geheißen, hatte Fräulein Wildauer eine Darstellungskraft niederländischen Genres entwickelt, welche auf dem ganzen deutschen Theater nicht ihresgleichen hatte. Jedermann mußte diese Leistung classisch nennen. Auf diesem Grunde erbaute ich meine Schlösser, welche Wildauer heißen sollten. Rollen, welche ich ihr gab, wie die Katharina in der „Widerspenstigen", wie das Kammermädchen in der „Mördergrube", bestätigten nach verschiedenen Seiten meine Hoffnung vollständig: es stand ein komisches Talent vor uns von echtestem, gesundestem Ursprunge, von künstlerischer Kraft, von weit aussehender Dauer. Denn es zeigte sich von so unbefangenem Sinne in Bezug auf äußere Erscheinung, es kleidete sich als Nanderl so unbekümmert um modischen Reiz, daß die Laufbahn ins Fach der komischen Alten ausgesteckt vor uns lag, wie Signalstangen über Feld und Thal die Richtung einer Eisenbahn feststellen.

Die charakteristischen Farben, welche sie wählte, waren wol noch etwas zu gleichartig, Trotz, brüskes Schmollen, trockene Ironie, Zurückziehen der komischen Wirkung in einen engen Verstandeswinkel kehrten noch ein wenig stereotyp wieder, aber als Farben selbst waren sie sehr tüchtig, und Fräulein Wildauer war von gewecktestem künstlerischen Verstande: einmal in die Schaffung solcher Charaktere consequent eingeführt, hätte sie ohne Zweifel neue Farben und eine neue Mischung derselben zu Stande gebracht. Ich bin gründlich überzeugt, daß eine classische Kraft und alles Zeug zu einer classischen Künstlerin in ihr vorhanden war. Und sie wurde uns entzogen, wurde sich entzogen durch eine Liebschaft mit der Musika. Sie wollte durchaus singen. Leider konnte sie es auch, und leider that ihr meine Behörde, welche auch Behörde des Operntheaters war, allen Willen. Ich mochte einsprechen so viel ich wollte, ich mochte beweisen so oft ich wollte, daß man nicht zween Herren dienen könnte, daß ihr großes Talent fürs Burgtheater verloren ginge, ohne daß wahrscheinlich etwas gleich Bedeutendes für die Oper entstünde — ich wurde abgewiesen. Und so entstand, was entstehen mußte. Sie begnügte sich auch in der Oper nicht mit dem Kreise, welchen ihr starkes Talent beleben konnte, sie wurde ganz Primadonna, erschöpfte sich in einer

Richtung, welche nicht ihr natürliches Fach war, welche sie also auch übermäßig anstrengte, und zog sich endlich noch in frischem Lebensalter ganz von der Bühne zurück, weil naturgemäß Enttäuschungen für sie eintraten in einer Kunst, welche sie nur mit Anstrengung erlernen, nur mit Anstrengung üben konnte. Das was ihr leicht war, was ihr von selbst zufiel, was ihr vortrefflich gelang, was ihr bis zu hohem Alter treu geblieben wäre, was ihr einen unvergänglichen Künstlernamen erworben hätte, das achtete sie gering und warf sie endlich mit dem mühsam Errungenen in den Abgrund. Damit wir das Nachsehen doppelt schmerzhaft hätten, wurde auch noch der Burgtheaterkasse die Pension zugetheilt dafür, daß wir die Schauspielerin über ein Jahrzehnt völlig entbehrt und an die Oper abgetreten hatten. Ein volles Bild schädlichen Protectionswesens und einer Verwaltung, welche außerhalb artistischer Grundsätze über artistische Kräfte verfügt. Der Kunstverlust ist in diesem Falle schreiend.

Eigentlich habe ich mich immer damit getröstet, ja ich tröste mich noch damit, daß dieser Verlust nicht unwiderruflich sei. Jeden Tag kann Fräulein Wildauer wieder eintreten ins Burgtheater. Eine kundige Direction und das ganze Publicum werden sie mit Jubel aufnehmen, und sie kann die unterbrochene Laufbahn einer charakteristisch komischen Schauspielerin fortsetzen, ja mit gereifter Einsicht sie zu einem glänzenden Ziele führen. Sie ist in ihrer Gesundheit angegriffen, leider! Aber sie beherrscht alle Mittel für dies Schauspielfach mit größter Leichtigkeit, es wird sie das erneute Wirken im Schauspiele nicht überanstrengen, und die Genugthuung, welche sie in ihrer echten Kunst erleben wird, kann ihr Nervenleben kräftigen. Sie ist hypochondrisch, nun — unsere besten Komiker waren und sind hypochondrisch und erfrischen außer uns auch sich selbst durch den Humor, welchen die Kunst befreit vom engen Gefängnisse der Einsamkeit. Die Wirkung auf der Scene sprengt solche Gefängnißthüren — Mathilde Wildauer möge dies lesen und sich herzhaft entschließen!

An neuen Stücken brachte diese Zeit „Graf Essex" von Laube, „Klytämnestra" von Tempeltei, „Iphigenie in Delphi" von Halm, drei Trauerspiele. Die gleichzeitigen Lustspiel-Neuigkeiten waren unbedeutend. Ja, auch das neue Frühjahr — 1857 — brachte zunächst wieder zwei Trauerspiele, „Sophonisbe" von Hersch und „Brutus und sein Haus" von Roderich Anschütz. Dann erst kehrten heitere Schauspiele ein, und zwei von ihnen wurden dauernd eingebürgert: „Die Grille"

von Frau Birch-Pfeiffer und eine Bearbeitung nach dem Französischen, „Die Biedermänner".

Von den Trauerspielen ist „Graf Essex" am Leben geblieben. Es steht mir über das Stück kein Urtheil zu. Ich habe auch kaum die unbefangene Einsicht und empfinde keinen besonderen Drang, den Tadel zu entwickeln, welchen es verdient.

„Klytämnestra", von Tempeltei, fand eine originell günstige Aufnahme. Der Verfasser, ein junger Mann aus Berlin, hatte die vorliegenden griechischen Bausteine mit glücklichem Talente aufgeschichtet und das, was wir ein „Architekturstück" nennen, mit frischem Sinne belebt. Solche Architekturstücke bewerkstelligen ihr Gerüst mit historisch bekannten Vorgängen und Leidenschaften, und führen den Bau zu Ende in überkommenem Style. Wenn ihr Baumeister nicht ein Talent ersten Ranges ist, so ist keine Dauer zu erwarten von dieser Form. Sie sind zu classischer Uebung da, und jenem ersten Abende der „Klytämnestra" kam ein besonderer Impuls zu Hilfe. Der junge Dichter, welcher nach den Actschlüssen vor dem Publicum erschien, machte persönlich einen gar lebendigen, angenehmen Eindruck, und man sah es ihm an, daß der Erfolg sein Herz schwellte wie eine Liebesgabe. So wollte man ihn wiedersehen und rief ihn nach jedem Actschlusse. Dazu gesellte sich ein curioses Ereigniß. Agamemnon, am Schlusse des Actes nur erscheinend, stürzte krank zusammen; eine Ohnmacht überfiel Herrn Wagner. Das Stück, kaum angefangen, konnte nicht weitergespielt werden. Was thun? Es war ein Laufen und Fragen und Schreien ohnegleichen. Ich stand rathlos in dem Getümmel, sollte befehlen und wartete selbst. Vielleicht erholt sich Agamemnon? Nein. Vielleicht gibt seine Rolle einen Fingerzeig? Ja. Die Rolle war sehr kurz. Sie hatte nur noch eine Scene Erzählung. Wäre das nicht auch ohne Wagner zu bewerkstelligen? Die ganze Stimmung im Publicum und auf der Bühne hatte durch den jungen, lebenslustigen Dichter etwas Studentisches. Er stand ganz erstaunt da in dem Tumulte und verspeiste Eis; es schien ihm ganz unmöglich, daß sein Stück schon am Anfange zu Ende sein sollte. Unmöglich! Es wird sich schon was ereignen. So kam man auf studentische Gedanken. Lußberger stand neben mir und bestärkte mich in der dreisten Idee, welche mir aufstieg. Sie ging dahin, daß die ruhige Scene des Agamemnon von einem anderen Schauspieler *gelesen* werden könnte. Man schreit. Im Frack? Nein, in Agamemnon's Costüm. Wer? — Herr Rettich liest sehr gut vom Blatte, seine Frau spielt die Hauptrolle,

er kennt das Stück, er ist oben in der Loge, vielleicht übernimmt er die seltene Aufgabe? — Nach einigem Sträuben übernimmt er sie wirklich, kleidet sich rasch, läßt sich dabei die Rolle vorlesen, liest sie dann selbst noch einmal und steht in kurzer Frist da und ist bereit. Der Regisseur kündigt dem Publicum an, welcher Ausweg erwählt worden sei, um es nicht unverrichteter Dinge heimzuschicken, und das Publicum applaudirt. Der Vorhang geht wieder auf, und Agamemnon sitzt da und macht seine Mittheilung über den trojanischen Krieg, indem er ein kleines Papierheft zu Rathe zieht, offenbar Notizen aus dem Feldlager. Herr Rettich machte das sehr geschickt, und wer nicht hinsah oder wer kurzsichtig war, der fand gar nichts Auffallendes. Mit Beifall ging er ab, um hinter der Scene ermordet zu werden. Letzteres machte gar keine Schwierigkeit, und sein Schrei hinter der Coulisse war auch für Weitsichtige überzeugend. Kurz, die Vorstellung rollte in gutem Geleise weiter bis zum Ende; der junge Dichter stürmte danksagend hervor nach jedem Acte, es war ein glänzender Erfolg. Die störende Episode hatte das Interesse eher erhöht als vermindert.

Die Wiederholungen gefielen auch, nur wurde das Häuflein Zuschauer für die griechische Mythe immer dünner, und die sprühende Fackel löschte allmälig ganz aus. Es war eben nur eine Fackel, wie das herkömmlich ist bei Architekturstücken.

Den nächsten Stoff suchte Tempeltei im deutschen Mittelalter, und er wußte ihn nicht aufführbar zu gestalten. In der „Klytämnestra" war enge, strenge dramatische Fassung; hier war loses Auseinander, Mangel an dramatischer Composition. Dies ist das Geheimniß der Architekturstücke und ihres scheinbaren Lebens: Bausteine und Riß liegen vor, das fügt sich auch mit mäßigem Talente. Kommt derselbe Dichter aber hinaus in die freie Romantik, da fehlen alle die vorgezeichneten Linien und die ausfüllenden Werkstücke, und die Verirrung in romantische Wildniß tritt ein, die auf dem Theater Untergang heißt.

Mahnt doch ein ganz neues Beispiel daran: Lindner, der Verfasser von „Brutus und Collatinus", zeigte eine so bedeutende Kraft in Ausbeutung des römischen Stoffes und der ihm inwohnenden Gedanken; er geht aber mit seinem zweiten Stück ebenfalls in unser romantisches Mittelalter und — verliert ebenfalls den dramatischen Halt.

Hoffentlich belehrt ihn diese Erfahrung. Und so scheint es nach der Notiz: sein dritter Stoff sei Katharina von

Rußland. Diese Wahl würde beweisen, daß er ein Bedürfniß der Concentration empfunden. Tempeltei aber hat geschwiegen seit seinem „Ritte ins alte romantische Land". Doch nein! er hat noch eine Studie im Iffland'schen Genre gebracht, welche als Weg beachtenswerth, als Stück nicht mächtig genug war.

Es folgte bei uns „Iphigenie in Delphi" von Friedrich Halm. Auch dies Drama greift nach den Vortheilen des Architekturstückes, für welches Charaktere und Handlung längst aufgebaut sind durch Tradition. Da ist der Zweifel ausgeschlossen, und eine gewisse Weihe kommt entgegen; es handelt sich nur um ein Mehr oder Minder der Kunstfertigkeit. Ist diese classisch groß wie bei Goethe's „Iphigenie", so bewahrt die Nation solche Arbeit in ihrer Literatur und, wenn irgend möglich, auch auf ihrem Theater als ein schätzbares Kleinod. Nicht zum Hausgebrauche, nur für die Festtage und vorzugsweise zum edlen Beispiele. Das große Publicum erfährt nichts davon, die Arbeit ist zu vornehm, weil zu fern in Stoff und Gedanken. Die Gebildeten aber laben sich daran, die geschlechtslose Schönheit verehrend. Just die Geschlechtslosigkeit ist solchen Werken eigen; denn sie sind nicht gezeugt, sie sind erworben durch das Studium des Schönen.

Ist für diese Architekturstücke die Kraft nicht classisch groß, dann werden sie Schul-Exercitien. Ist die Kraft, wenn auch für Classicität nicht ausreichend, doch von formeller Schönheit gehoben, dann haben solche Stücke immerhin einen ästhetischen Werth für ein gutes Theater. Sie bieten edle Studien für das Publicum und für die Schauspieler.

Ein solches Stück ist diese „Iphigenie in Delphi", und in solcher Beziehung gehört sie zum Werthvollsten, was Halm geschrieben. Es fehlt ihr wol zur classischen Größe der letzte Stempel, weil dem Verfasser die innere Macht eines bedeutenden Menschen fehlt, aber das Talent des Verfassers rückt sie doch in der Anmuth ihrer Fassung ziemlich hoch hinauf.

Bei solchem Stoffe thut auch das weniger Eintrag, was bei den anderen Halm'schen Stücken der Begriff „Comödie" Abschwächendes mit sich bringt. An den Stoff der so entfernten griechischen Mythe legen wir nicht den Maßstab lebensvoller Wahrheit; wir haben es ja mit Geschöpfen zu thun, welche unserem menschlichen Bedürfnisse weitaus entrückt sind. Sie verkehren mit Halbgöttern und Göttern, das Ganze ruht über oder doch außer unserem Lebenskreise, aus welchem das Drama auf unserer Bühne erwachsen soll, um uns echt zu treffen. Die schöne Form ist also hier von ent-

scheidender Wichtigkeit, und Halm hat sein Talent schöner Form in dieser „Iphigenie" am wohlthuendsten entwickelt. Und gerade für diese verdienstliche Arbeit hat er am wenigsten Dank geerntet. Die Theilnahme des Publicums zeigte sich in geringem Maße, das Stück verschwand nach vier Vorstellungen. Ich hätte es gern alle Jahre wieder gebracht, aber es trug seinen Todeskeim in der Besetzung. Wie immer hatte der Dichter die mächtigste Rolle, die der Elektra, für Frau Rettich bestimmt, und gerade solche Rollen waren die gefährlichsten für diese Schauspielerin. Griechische Welt mit ihrer unabweislichen Anforderung schöner Bewegung und heftige Leidenschaft dazu, welche zu heftiger Bewegung trieb — das waren die schlimmsten Klippen für Julie Rettich. Das Verständniß ihrer Aufgabe führte sie zu allen Consequenzen der Aufgabe, und so entstand das Aeußerste von kalter Leidenschaft, die nur vom Verstande zum Verstande sprach, und so entstand eine Action des Körpers, welche den Augen wehe that. Ihr Gebahren mit der Axt wirkte zerstörend auf die richtigsten Intentionen des Dichters. Fräulein Wolter könnte für diese Rolle ausgebildet werden, und dann wäre eine Wiederaufnahme des Stückes recht sehr anzurathen.

1857 setzte, wie gesagt, die Architekturstücke fort. Zuerst kam „Sophonisbe" von Hersch. Dieser Stoff ist einer der reichhaltigsten in der überlieferten tragischen Architektur. Jeder poetische Wandersmann erweckt mit einer „Sophonisbe" trügerische Hoffnungen, und wie viele solche Wandersmänner kehren ein auf der deutschen Bühne!

Hersch ist durch ein zweites Stück, „Anneliese", ein Jahr später allgemeiner bekannt geworden. Es hat in Norddeutschland, wol zum Theil durch Erinnerung an den alten Dessauer, Glück gemacht und hat sich nur im Burgtheater zu dünn erwiesen. Fräulein Goßmann genügte auch bei uns der Hauptrolle nicht ganz, wie pikant sie Einzelnes spielte. Man sah an solchen Rollen, daß ihr Wesen doch nicht Fülle genug hatte, um ein Stück zu tragen, welches in der Hauptfigur die vollen Eigenschaften eines weiblichen Wesens brauchte, voll in der heitern wie in der sentimentalen Kraft. Ihre innere Structur erwies sich bei solchen Hauptproben immer ein wenig splitterhaft.

In dieser „Sophonisbe" hätte Niemand die ältere Schwester einer „Anneliese" vermuthet. Sie war ganz ernsthaft in ihrer Architektur, und einmal im Zuge mit dieser dramatischen Gattung — es gab eben augenblicklich keine andere! — hatte ich sie meiner Behörde eingereicht wie eine Nothwendigkeit des Tages.

Mein Chef, welchem die Censur der Stücke oblag, war um jene Zeit durch ein Augenleiden am Lesen verhindert, war aber sehr pflichtgetreu und fühlte sich gepeinigt, die Erledigung eines Stückes verzögern zu müssen. Er ließ sich also vorlesen, und ausnahmsweise verrichtete ich einmal dieses Amt bei zwei Stücken, die ich rasch befördert sehen wollte. Das eine war jene „Sophonisbe", das andere eine Bearbeitung der „Faux bons hommes".

Zum Vorlesen sind diese dramatischen „Architekturen" am besten geeignet. Man kennt den Riß, man kennt die Bausteine, man folgt dem Aufbau mit Leichtigkeit, und die sogenannte „schöne Sprache" thut das Uebrige. Unter „schöner Sprache" hatte sich in unsere poetische Dramatik ein hohles Versewesen eingeschlichen, welches abgenützte Gedanken anspruchsvoll vorträgt und durchschnittlich des eigenen Tones und Charakters entbehrt — eine poetische Jahrmarktswaare für die nur äußerlich theilnehmende Partie des Publicums. Dieser verschwommene Geschmack ist in den letzten zehn Jahren allmälig außer Credit gekommen im Burgtheater.

Nun, ich las denn die afrikanische „Sophonisbe" mit aller nur erreichbaren Hingebung, und das Stück fand vollständigen Beifall. Solche Gattung von Stücken ist älteren Besuchern des Burgtheaters aus vornehmen Kreisen wie der Kuhreigen, welcher an poetisch geheißene Zeit der Jugend mahnt. Die Leidenschaften bewegen sich höflich im Geleise altgewohnter Art, kein sträflicher Gedanke erinnert an das Treiben der Gegenwart, es ist durchweg ein angenehmes Spiel unverfänglicher Aufregung, für welches ein Hoftheater da sein sollte.

Mein Chef war in manchen Punkten seiner Geschmacksrichtung weiter als sein Vorgänger, Graf Moriz Dietrichstein, welcher den regelmäßigen Klinggang solcher dramatischen Architektur höchlichst verehrte; aber für solche unverfängliche Stücke aus der Vorzeit, welche auch nicht die kleinste Wunde des Tages berührten, hegte auch er eine natürliche Vorliebe. Eine natürliche, weil der Standpunkt dieser Herren ganz ihrer Stellung gemäß conservativ sein muß, wenn ihnen nicht ein besonders lebhafter Geist das Bedürfniß entwickelt, irgendwie schöpferisch vorzugehen. Am Ende ist es ja auch in der Ordnung, wenn einmal zwei Directionen walten, daß die schöpferischen Ideen von der artistischen Direction ausgehen müssen, und daß die Milderung und Mäßigung der oberen Direction zusteht, wie im englischen Unter- und Oberhause. Das ist ganz in der Ordnung, wenn nur das Unterhaus

wirklich schöpferisch vorgeht und wenn nur das Oberhaus wirklich nur mäßigend ausgleicht.

Am zweiten Abende las ich „Die Biedermänner" und fiel gänzlich durch. Schon in der Mitte des Stückes hieß es: Hören Sie auf! Das ist nicht auszuhalten, und dergleichen hält auch das Publicum des Burgtheaters nicht aus.

Nun kommt die Aufführung, dies unberechenbare Ereigniß, welches die Vorlesung so oft verspottet. „Sophonisbe" ging mit Mann und Maus zu Grunde. Die damalige tragische Liebhaberin, Frau Würzburg-Gabillon, beförderte die Afrikanerin mit Siebenmeilenstiefeln in den Acheron hinab. Jedes Rollenfach verlangt eben bestimmte Eigenschaften, welche durch das Talent wirksam gemacht werden. Eine unerläßliche Eigenschaft der tragischen Liebhaberin ist ein edles Gefühl, welches von ihr ausströmt wie der Hauch des Herzens. Wo dies fehlt, sind alle Kunststücke vergebens; die echte, liebevolle Milde des Herzens läßt sich absolut nicht künstlich nachmachen. Ein Poet, dem sie fehlt, kann kein rührendes Trauerspiel schreiben; eine Schauspielerin, der sie fehlt, muß alle Aufgaben vermeiden, welche die Thräne erwecken sollen.

Ich vermied stets ästhetische Recriminationen vor meiner Behörde. Sie erbittern nur und nützen doch nichts für die Zukunft. Jeder von uns kann nur das werden, wozu er die Anlage hat, und wie oft irrte ich selbst in den Punkten, welche ich officiell verstehen sollte. Kein Wort also vor meinem Chef über das acherontische Schicksal der „Sophonisbe"! Aber die nachträgliche Niederlage wollte ich doch ausnützen für die vorläufige Niederlage meiner „Biedermänner". Ich erzählte also, daß ich an diesen „Biedermännern" geändert und daß ich namentlich die Hauptfigur für Beckmann ausgearbeitet hätte. Ich wollte nicht verlangen, daß das Stück nochmals gelesen würde, aber ich könnte versichern, daß eigentliche Censurbedenken in solchem Lustspiele nicht vorhanden wären. Die ästhetischen Bedenken bäte ich sämmtlich auf mein Haupt zu laden.

Ich hatte in Wahrheit die Rolle für Beckmann ausgearbeitet. Uebertragungen aus fremder National-Literatur erheischen für das Theater diejenigen Aenderungen, welche dem Publicum das durchaus Fremde in Gesinnung und Geschmack näherrücken. Nur dadurch kann man auf der Scene acclimatisiren. Der Weg, welchen damals französische Lustspieldichter einschlugen — Barrière und Sardou an der Spitze — indem sie scharf geschnittene Charaktere in erste Linie stellten, war ja doch für uns annehmbar, die wir die größte Schwierigkeit bei französi-

schen Stücken in leichtfertiger oder unmoralischer Handlung finden. Die Charaktere können wir so modelliren, daß sie das Abstoßende der Fremdartigkeit verlieren. Und zu solcher Ausführung war Beckmann sehr geeignet. Seine komische Atmosphäre vertrieb aus den Rollen die widerwärtigen Miasmen, wenn man ihm in der Bearbeitung entgegenkam. In diesem Sinne hatte ich Péponnet, die Hauptfigur der „Biedermänner", ihres fremdartigen Charakters zu entkleiden gesucht.

Kurz, das Schicksal der „Sophonisbe" trug mir die Zulassung der „Biedermänner" ein. Bekanntlich wurden sie ein unverwüstliches Repertoirestück, und Jedermann kennt sie. Wer kennt „Sophonisbe"?!

XVII.

Das letzte jener Architekturstücke, „Brutus und sein Haus", von Roderich Anschütz, welches der „Sophonisbe" auf dem Fuße folgte, kann sich dieser Einreihung in eine herkömmliche Kategorie am ersten entziehen. Es ist am selbstständigsten componirt und hält sich am freiesten von überlieferten Formen und Gedanken. Roderich Anschütz arbeitet ersichtlich aus eigenen dramatisch-theatralischen Gedanken und verdient deßhalb größere Aufmerksamkeit, als ihm bisher gewährt worden ist. Schon diesem römischen Stücke sah man an, daß der Verfasser aus sich heraus schaffen gewollt, und es fand sich auch eine Scene vor, welche — mehr im romantischen Sinne — ganz neu hervorsprang zwischen den Quaderstein-Verhältnissen der römischen Urgeschichte.

Roderich Anschütz ist ein Sohn unseres berühmten Schauspielers Heinrich Anschütz; er ist aufgewachsen in praktischer Kenntniß der Theater-Anforderungen, und das verleugnen seine Stücke nicht, wenn sie sich auch, wie hier, im alten Rom den Schauplatz suchen.

Der Brutus in diesem Stücke ist der ältere Brutus, ist Junius Brutus, welcher die Tarquinier verjagt und die römische Republik gründet. Sein „Haus" sind seine Söhne, welche sich mit den Tarquiniern gegen Rom verschwören, gegen das Rom des eigenen Vaters. Der Herzpunkt des Stückes ist also die grausame Lage eines Vaters, welcher sein Vaterherz opfern soll, um seinem politischen Herzen zu genügen. Er soll befehlen, daß man seine Söhne hinrichte. — Dies bleibt für uns ewig eine peinliche und unnatürliche Frage, und weil sie unnatürlich und peinlich, kann sie, meines Erachtens, von der Kunst nicht gelöst werden und sollte unaufgeworfen bleiben für die Kunst.

Im ersten Monate nach einer Revolution, welche einen neuen Staat gegründet und das ganze Leben der Bürger auf die Geltung der Staatsform zusammengedrängt hat, da mag diese Brutus-Rolle im Theater Zustimmung finden. Schon im zweiten Monate nicht mehr. Da drängt das Menschenthum sich schon wieder hervor und räumt dem Staatsthume nicht mehr ein, daß die Verleugnung des natürlichsten Gefühles schön erscheinen könne. Nothwendig vielleicht, aber nicht schön. Und das blos Nothwendige ist keine Aufgabe für die Kunst. In letzter Spitze muß doch Alles, was die Kunst hervorbringt, ein Element des Wohlthuenden in sich tragen, und wie soll das erreicht werden, wenn das Herz schreiend Nein sagt zu dem, was ihm vorgestellt wird? Namentlich wenn die Vorstellung auf der Bühne geschieht, wo das Herz viel unmittelbarer berührt wird, als bei jeder anderen Kunst.

Die Statue des von Schlangen umrungenen Laokoon mag Gegenstand des künstlerischen Streites sein, und ein strenger Sinn wie Lessing's mag dafür geistvoll eintreten in den Streit — aber eine Statue appellirt auch ganz anders an unseren Geschmack, als ein Theaterstück. Die schönen Linien, die Hauptaufgabe der Statue, können uns günstig anmuthen trotz des grausamen Schmerzes, welcher den gepeinigten Mann zerwühlt — bei dem gemarterten Menschen auf der Bühne sind schöne Linien der äußeren Erscheinung nicht der wichtigste Gesichtspunkt. Wenn auf der Bühne das moralische Leiden nur peinvoll und martervoll ist, da wenden wir uns ab, weil wir auch nur peinvoll und martervoll berührt werden.

Wie talentvoll auch Roderich Anschütz die alten Steine fester Gedanken und Vorfälle bewegt hatte durch den lebensvollen Hauch einiger Scenen, er konnte dadurch die Mißlichkeit des Themas nicht vergessen machen. Und das fragliche Vaterthum im Stücke schlug ihm bei der Darstellung noch eine besondere Wunde. Naturgemäß versagte der Vater Anschütz, welcher den Brutus spielte, dem dichterischen Sohne Anschütz. Diese unnatürliche, blos politische Grausamkeit lag gar nicht im Wesen des alten Schauspielers; man sah, daß diese Brutus-Darstellung ein Ergebniß des Schulstudiums war, aber mit der freien Künstlerkraft eines vorzugsweise bürgerlichen und milden Darstellers nichts zu schaffen hatte.

Da fehlte es denn nicht an Applaus, aber es war sogenannter Familien-Applaus im guten Sinne des Wortes, und es fehlte an wahrer Theilnahme, also auch bald an Zuschauern.

Roderich Anschütz hat später den bereit liegenden Werkstücken des Architektur-Dramas gänzlich entsagt und eine

„Johanna Gray" wie einen „Kunz von Kaufung" gebracht, Productionen, welche beide der Rede werth sind, obwol die zweite gleich beim Auftauchen unterging. — Das geht wol so, wenn eine neue Absicht nicht gleich beim ersten Wurfe vollständig gelingt. Das Neue muß Glück haben, sonst wird es nach den Maßstäben des Alten wohlfeil verurtheilt.

Roderich Anschütz wollte einen historisch populären Stoff, den sächsischen Prinzenraub, auch populär dramatisiren — ein Plan, welcher ja den mechanisch in Jamben einherstolzirenden historischen Stücken weit vorzuziehen ist. Die Hauptwendung des Stückes aber, die Gefangennahme des Kunz, war nicht besonders gerathen und sprach nicht an. Dadurch wurde das Ganze niedergerissen. Denn das Populäre wohnt immer dicht neben dem Alltäglichen und gar nicht weit vom Gemeinen. Wenn dem Populären also der ganz treffende Ton an entscheidender Stelle versagt, dann ist es kläglich verloren, da Niemand so gering sein will, Alltägliches annehmbar zu finden. — Trotzdem war die Intention des Dichters lobenswerth, und da er mit der Theaterwirkung wohlvertraut ist, so sollte er seine Thätigkeit für die Bühne nicht einstellen, wie er seit jener Zeit gethan. Denn auch seine „Johanna Gray" unterschied sich vortheilhaft von den üblichen historischen Stücken. Sie war nicht ohne eigenthümliche Charakteristik und nicht ohne intime Züge. Unsere Darstellung konnte ihr aber leider nicht die nöthige Förderung bieten, denn nach Abgang des Fräulein Seebach war unsere untragische Sophonisbe auch unsere Johanna Gray.

Die völlig modernen „Biedermänner" gingen wie über Ruinen lachend über all jene Architekturstücke hinweg, und lachend ging das Publicum mit ihnen wochenlang, monatelang. Ein greller Sieg des Interesses, welches im Reize der Gegenwart liegt.

Und gerade dies wird von deutscher Theaterkritik am vielfachsten verkannt. Sie behandelt geringschätzig, was sich auf der Bühne mit der Gegenwart beschäftigt, und verliert dadurch die wichtigste Gelegenheit, dem Theater zu nützen. Brutus ist ihr interessanter als Doctor Fischer. Auf dem Theater und beim Theater-Publicum ist's umgekehrt. Ein Theater hat die größte Macht darin, daß es die Gegenwart ansprechend darstellt. Dadurch gewinnt es das größte Publicum, dadurch nöthigt es seine Schauspieler zur Wahrheit und sein Publicum zur Würdigung wahrhaftigen Spieles. Denn bei den Stoffen der Gegenwart sind alle Zuschauer bis auf einen gewissen Grad urtheilsfähig: ob das, was dargestellt

wird und wie es dargestellt wird, richtig und treffend sei. Und von der Gegenwart ausgehend, führt ein Theater in richtiger Folge und aufsteigender Reihe sein Publicum und seine Schauspieler natürlich und gesund zu ferner liegenden Aufgaben wie zu höher liegenden Aufgaben. Ein so herangebildetes Publicum und so heraufgezogene Schauspieler gehen an ein historisches Schauspiel einfach und ehrlich. Da ist ein verbildetes Pathos und ein verkünstelter Styl nicht mehr möglich, da erfolgt die nothwendige Steigerung des Vortrages und Styles in organischer Weise, sie erfolgt unserem Bildungsstandpunkte angemessen, und das ganze Theater bewahrt sich den Ton der Wahrhaftigkeit, mit diesem Tone aber die einzig treffende und dauernde Macht.

Auf den deutschen Theatern hat man seit Jahrzehnten den umgekehrten Weg verfolgt, und gerade dadurch hat man das deutsche Theater gefährlich beschädigt.

Das Schauspiel der Gegenwart, das heutige Stück, nenne man's Conversationsstück, Gesellschaftsstück oder sonstwie, ist namentlich auf den deutschen Hoftheatern als etwas Triviales vernachlässigt worden, und gerade dadurch hat man die lebensvolle Theilnahme des Publicums verloren, hat man die Bildung der Schauspieler verwirrt und insbesondere die Schauspieler zu gespreizter Unnatur verleitet. Ein gelangweiltes Publicum und manierirte Schauspieler sind aber der Verfall des Theaters.

Einige junge Kritiker in den deutschen Residenzstädten wissen heute noch nicht, um was es sich handelt, wenn sie gegen das französische Stück auf dem Burgtheater eifern und mich namentlich einen Förderer der Franzosen schelten. Um die Franzosen ist es uns nicht zu thun, sondern um das Schauspiel der Gegenwart. Gelingt es deutschen Dramatikern, wie zum Beispiele Freytag, Hackländer und einigen Anderen, so ist uns das hoch willkommen, zehnmal willkommener als das Stück eines Fremden, denn die heimatliche Seele steht uns ja zehnmal näher, und bei Franzosen haben wir ja immer ein Quantum fremdartigen Elementes auszujäten.

Die Wiener sind auch immer unberührt geblieben von diesen schiefen Vorwürfen. Sie wissen zu gut, daß ihr Theater nicht leben kann ohne das Stück der Gegenwart. Auch die Wiener Dramatiker wissen das, und es entstehen unter ihnen immer viel zahlreicher als irgendwo im deutschen Reiche Talente, welche das moderne Schauspiel anbauen.

Man hat wol gefabelt, das Wiener Publicum sei gemischt wie die Bevölkerung Oesterreichs, und hat daraus gefolgert,

daß französische Stücke hier leichter Eingang fänden. Nichts kann falscher sein. Das Wiener Publicum und speciell das Publicum des Burgtheaters ist gründlich deutsch. In allen möglichen Schattirungen kann man das täglich im Theater beobachten. Es ist deutscher als das mancher norddeutschen Stadt ostwärts der Elbe, und wenn französische Stücke hier Glück machen, welche dort abfallen, so liegt dies nicht daran, daß man hier französisch gearteter sei als dort, sondern es liegt daran, daß die Stücke hier besser gespielt werden als dort und daß das Wiener Publicum nicht durch rohe Uebersetzungen auf den Gedanken hingestoßen wird, fremde Waare vor sich zu haben. Außerdem liegt der Erfolg dieser Conversationsstücke in Wien noch besonders darin, daß der Sinn für lebensvolles Schauspiel hier geweckt und lebendig erhalten ist durch immer vorhandene entsprechende Nahrung, während in den deutschen Hoftheatern ein künstliches Wesen in Darstellung und Auffassung sich eingenistet hat.

Allerdings haben französische Bearbeitungen unserem Repertoire sehr viel Stoff geboten, und ich will sogleich in Einem Zuge bis in neueste Zeit herein eine Uebersicht davon geben, damit dies ganze Thema erledigt werden kann.

Die Hauptstücke dieser Gattung waren: „Der Damenkrieg", „Das Fräulein von Seiglière", „Lady Tartuffe", „Ein verarmter Edelmann", „Vater und Sohn", „Graf Hiob", „Die öffentliche Meinung", „Der Pelikan", „Eine vornehme Ehe", „Die Königin von Navarra", „Feenhände", „Die Biedermänner", „Die guten Freunde", „Der letzte Brief", „Der Attaché", „Die Geldfrage", „Hagestolze", „Die Familie nach der Mode", und von kleineren Stücken: „Mein Stern", „Eine Partie Piquet", „Weiberthränen", „Der arme Marquis", „Sand in die Augen", „Nur Mutter".

Wollten wir all diese Stücke, weil sie aus dem Französischen stammen, aus unserem Repertoire streichen, wir würden uns für arg beraubt ansehen. Was bedeutet es denn aber, daß all diese Stücke unverwüstliche Repertoirestücke geworden sind? Es bedeutet doch wahrhaftig nicht, daß sie fremd, sondern daß sie eingebürgert sind. Das aber sind sie, weil sie ansprechen, weil sie wirksame, und zwar gut wirksame Stücke sind. Und wenn ein Fremder sie im Burgtheater spielen sieht, so wird er bei gar vielen zugestehen, daß sie gute Stücke sind, von denen man leider in seiner Heimat gar nichts wisse.

„Die öffentliche Meinung" („Les effrontés") und die Fortsetzung „Der Pelikan" („Le fils de Giboyer") von

Augier stehen einer strengen Kritik Rede und sind bahnbrechend geworden für das moderne Schauspiel socialer Politik. Feuillet's Arbeiten: „Ein verarmter Edelmann" („Le roman d'un jeune homme pauvre") und „Eine vornehme Ehe" („La tentation") muthen uns fast an wie deutsche Stücke in dem soliden Feuillet'schen Wesen, welches ehrliche Grundsätze, gediegene Charakteristik und feine Reize zur Grundlage hat. Des jüngeren Dumas moralisch excentrische Stücke sind grundsätzlich ausgeschlossen geblieben, und „Die Cameliendame" wie „Demi-monde" haben keinen Zutritt gefunden, wie stark die Reize der Composition und des Dialogs darin waren; sie sind ausgeschlossen geblieben, weil darin Sitten walten, die unserem deutschen Wesen widerstreben. Sein „Vater und Sohn" aber („Le père prodigue") ist in der Hauptsache frei davon, und seine „Geldfrage" („La question d'argent") ist ganz frei von moralischer Bedenklichkeit. Die „Geldfrage" ist sogar ein Triumph ehrlicher Liebe und ehrlicher Menschen, und „Vater und Sohn" ist in seinen zwei ersten Acten vielleicht das Beste und Liebenswürdigste, was europäische Lustspiel-Literatur hervorgebracht hat an Reiz des Dialogs, an Reiz der Charaktere und der Handlung. Des jüngeren Dumas Dialog allein, an geistiger Anmuth von keinem Anderen erreicht, sollte jedes Theater veranlassen, ein Stück dieses Autors im Repertoire zu haben, damit das schreibende Geschlecht einer solchen Anregung theilhaft würde.

In Sandeau's „Fräulein von Seiglière" ferner ist keine Spur moralisch bedenklichen Franzosenthums, wol aber bietet es interessante Menschen und eine interessante Handlung. Dasselbe gilt von der „Lady Tartuffe" der Frau v. Girardin. „Graf Hiob" („Le duc Job") von Laya ist so intim ehrlich, daß er einen guten deutschen Autor zum Vater haben könnte, und selbst in der oft geschmähten „Adrienne Lecouvreur" ist von dem mißlichen Moralthema der Franzosen nichts zu finden. Was diesem Stücke und der „Königin von Navarra" vorzuwerfen ist, das berührt Compositions-Fragen, welche allen Nationen gemeinsam sind. Beide Stücke haben interessante Scenen und Acte, aber sie bauen sich fortwährend neu auf und erinnern an Mosaikarbeit, welche im Drama als Ueberhäufung erscheint. „Adrienne Lecouvreur" hat ferner einen Schluß, welcher in seiner tragischen Gestalt überraschend kommt. Die vorhergehenden vier Acte sind keine Einleitung zu einer grellen Sterbescene, und das bleibt ein Fehler, wenn auch die Scene selbst mit großem Talente geführt ist. Dieser Fehler ist entstanden, weil ein Conversationsstück für Fräulein Rachel ge-

schrieben werden sollte, man aber doch auch im Conversationsstück ihre große tragische Darstellungsgabe nicht unbenützt lassen wollte.

Die Scribe'schen Lustspiele zu verwerfen, wäre ja doch einfache Thorheit. Wie viele Jahre vergehen, ehe eine so glückliche Comödie wie der „Damenkrieg" erfunden wird, und auch Meilhac's „Attaché" und besonders Sardou's „Letzter Brief" („Les pattes de mouche") sind so unbefangen europäisch lustig, wie man nur wünschen kann. Sardou's Charakterzeichnungen in den „guten Freunden" („Nos intimes"), in den „Hagestolzen" („Les vieux garçons") und der „Familie nach der Mode" („La famille Benoîton") sind wie die in Barrière's „Biedermännern" ungemein reichhaltig an neuen Typen, und zwar an komischen Typen — wer versteht etwas von Dramaturgie und schätzt Erfindungen solcher Art gering?! Man sucht in der Handlung das auszugleichen, was unseren Sitten grell widerspricht, und eignet sich solchergestalt die Vorzüge an.

Die Erziehung zahlreicher schauspielerischer Talente wäre ohne stetige Pflege des modernen Stückes nicht möglich geworden. Die jungen Leute kommen eigentlich alle künstlich declamirend zum Theater. Unklare Romantik ist ihre Devise. Läßt man sie mit dieser Unklarheit und Künstlichkeit ins höhere Schauspiel oder in die Tragödie eintreten und nur in diesen höheren Gattungen fortarbeiten, so mag man im glücklichsten Falle ein Genie finden, wenn die natürliche Begabung eben außerordentlich ist, in neunundneunzig Fällen aber unter hundert bringt man Unklarheit und Künstlichkeit zu hohen Jahren. Man bessert wol an ihnen, doch weckt man nichts wirklich Lebensvolles. — Ganz andere Resultate gewinnt man, wenn die jungen Leute sogleich und oft genöthigt werden, ins moderne Stück einzutreten. Da deckt kein künstlicher Mantel; sie müssen erscheinen wie sie sind; Jedermann sieht auf der Stelle, wo es fehlt, wo gelernt, wo ergänzt und wo vermieden werden muß. Die jungen Leute sehen es selbst. Das poetische Wort des höheren Stückes trägt sie nicht, *sie* müssen das einfache Wort tragen, sie müssen etwas Geistiges aus sich selbst entwickeln. Das spornt an, sich nach geistiger Hilfe umzusehen. Sie lernen lesen, sie suchen Gespräche von einiger Bedeutung, sie trachten nach Bildung. Bald entdecken sie, daß das Publicum ganz still wird und sie aufmerksam anhört, wenn sie ihre Rede verständig gruppiren, wenn sie gesammelt mit ihrem Geiste darauf ruhen — das wirkt elektrisch auf sie, und so gehen sie selbst selbstständig und eifrig auf dem richtigen Wege weiter. Dieser richtige Weg heißt: einfache Wahrheit von gei-

stiger Kraft getragen. Sind sie erst fest auf diesem Wege, dann geht es ebenfalls von selbst — denn die Jugend strebt nach dem Idealen — an höhere Aufgaben, welche Gelegenheit bieten, Herz und Phantasie in lebhafte Bewegung zu setzen, und nun wird diese Bewegung eine schöne Bewegung, denn sie haben gehen gelernt, sie gebrauchen all ihre inneren Kräfte in organischer Ordnung.

Herr Sonnenthal, welcher als ungenügender Mortimer ankam, ist ein recht deutliches Bild dieser Schule. Ganz so wie ich sie da beschrieben, hat er sie durchgemacht, und so hat er für das moderne Stück eine geistige wie formelle Ueberlegenheit gewonnen, für das höhere Stück aber einen schönen Ausdruck der Wahrhaftigkeit erreicht.

Indem man mit dem jungen Schauspieler vom modernen Stücke ausgeht, schafft man sich ferner treffliche Kräfte aus denjenigen Talenten, welche nicht zu den stark ausgesprochenen Naturen gehören oder doch nicht zu den deutlich ausgesprochenen. Starkes Weinen und starkes Lachen freilich führt schnell zu bestimmten Fächern, zum tragischen und zum komischen Fache. Aber für die feinere Sentimentalität und für die feinere Heiterkeit das „gemischte Fach" zu finden, das vermag man nur auf dem Wege des modernen Stückes. Auf diesem Wege hat sich eine so wohlthuende Kraft wie Fräulein Bognár ausgebildet, welche jetzt zum Gretchen hinaufreicht und doch die sinnig sentimentalen Gestalten des Conversationsstückes, auch wenn sie fröhliche Züge tragen, ansprechend und wirkungsvoll darstellt. Desgleichen nach der heiteren Seite Fräulein Baudius, die anfangs nach allen Richtungen irrlichterirte und nun eine ganz selbstständige Kraft im geistigen Lustspiele geworden ist. Die Behendigkeit, Gewandtheit und Dreistigkeit ihres Geistes hat ihr nun durch das moderne Stück ein junges Charakterfach abgegrenzt, in welchem sie hervorragt. Auch Frau Gabillon, die ich im Tragischen immer tadeln mußte, hat im modernen Stücke ein Fach scharfer Damen gefunden, welches sie fest ausfüllt.

Von eben solcher Bedeutung wie für die Schauspieler ist das Stück der Gegenwart für das Publicum, sobald die Auswahl der fremden Stücke auf unsere nationale Sitte und Empfindung sorgfältige Rücksicht nimmt. Gepfeffert fremde Speise freilich schadet den Schauspielern wie dem Publicum.

Ich sehe im Repertoire des Burgtheaters für den Letzten dieses Monats angekündigt: „Die Schuld einer Frau". Dies ist „Le supplice d'une femme", ein real wirksames Stück, welches vor zwei Jahren erschien und einen starken ästhetischen

Lärm verursachte durch seine Nacktheit modernen Conflictes. Die Darstellung dieses Stückes geht allerdings weit über mein Princip hinaus. Es behandelt ein Thema des Ehebruchs in derjenigen französischen Form, welche für unsere Empfindung unangenehm einschneidend und verletzend ist. Der Ehebruch dauert schon über sieben Jahre, und die Frucht desselben, das Kind, spielt eine Rolle — es sucht seinen Vater. Dies Stück, welches das Burgtheater-Publicum wie moralischer Scandal anmuthen muß, habe ich diesem Publicum nicht bieten zu dürfen gemeint; ich habe es standhaft abgewiesen wie die „Cameliendame".

Der jetzige Intendant ist also in diesem Punkte freisinniger als ich. Ist es wirklich Freisinn, dann ist die Erscheinung merkwürdig genug neben seiner sonstigen, engeren Auffassung der Zulässigkeit. Ist es aber nicht Freisinn, dann — wird es wol Confusion sein.

XVIII.

Das Jahr 1856 hatte mir gerade wieder recht schmerzlich in Erinnerung gebracht, daß unsere dramatische Production in dieser wichtigen Richtung, in der Richtung des modernen Schauspieles, auf gar so wenig Augen gestellt wäre in Deutschland. Bauernfeld, so geeignet dafür, war der Gegenwart wieder durchgegangen auf eine historische Streifung, zu welcher er immer die größte Lust hat, und bei welcher das Theater immer die eigentliche Kraft Bauernfeld's verliert. Bei aller ausgebreiteten historischen Kenntniß, welche er besitzt und welche ihn zu historischen Stücken verführt, ist der Kern seines Talentes doch durchaus dem modernen Leben angehörig, und er verliert wie Anteus seine Kraft, sobald er den Fuß entfernt von diesem seinem heimatlichen Boden. „Unter der Regentschaft", von ihm, aus der französischen Geschichte, war ohne Wirkung gegeben worden, und ein zweiter Matador der modernen Production versagte uns nicht minder in diesem Jahre. Gutzkow nämlich, von welchem wir im Frühjahre „Ella Rose", im Herbste „Ottfried" gaben, zwei Stoffe, welche an sich unserem Principe des Gegenwartsstückes ganz entsprachen. Und er versagte in einer Weise, die mich viel tiefer niederschlug. An Bauernfeld's Elasticität verzweifelte ich keinen Augenblick, ich war sicher, daß er sich und uns binnen Kurzem mit einem heutigen Stücke entschädigen würde; aber an Gutzkow's fernerer Thätigkeit für die Bühne fing ich an zu zweifeln.

„Ella Rose" hatte einen scheinbaren Theater-Erfolg. Für

uns Theaterleute war es nur ein scheinbarer. Uns stieg dabei die Besorgniß auf, Gutzkow trete zurück aus der führenden Phalanx unserer Dramatiker und wende sich anderen Formen zu.

Das mußte mir besonders einen traurigen Eindruck machen, der ich am besten wußte, wie er in den Dreißiger-Jahren der Erste gewesen, welcher das „junge Deutschland" dem Theater zugeführt hatte, und wie er im Principe ganz dazu angethan war, die lebendigen Interessen unserer Zeit auf der Bühne wirksam zu machen, das moderne Schauspiel geistig zu heben.

Schon im Jahre 1834, als ich Reisenovellen schrieb und er seine „Wally" noch im Kopfe trug, sagte er mir plötzlich einmal in Leipzig: „Eigentlich müßten wir für die Bühne schreiben!" Und dabei entwickelte er die Macht, welche von der Bühne ausgehen könnte, sobald sie die Interessen der Gegenwart darstellte. Ich schüttelte damals den Kopf. Obwol ich von Jugend auf lebhafteren Antheil an der Bühne genommen als er, obwol ich gleich nach der Studentenzeit der Bühne wirksam nahe getreten und Stücke — natürlich unreife Waare! — zur Aufführung gebracht, obwol ich also mehr als er berufen gewesen wäre, auf Theatergedanken zu gerathen, billigte ich doch damals in Leipzig seine Idee gar nicht. Ich meinte, unsere Ideale lägen viel zu fern von dem, was auf dem Theater möglich und wirksam wäre. Wir ruderten in Politik und socialer Erweiterung; ich begriff nicht, was wir mit der Bühne gemein haben konnten, welche ja doch im Wesentlichen auf bestehende Sitte und Anschauung gewiesen sei. Er sah weiter als ich und beharrte auf seinem Gedanken, und so war er auch wirklich der Erste von uns, welcher einige Jahre später mit einem Theaterstück auftrat, mit „Richard Savage", welches sogar die „Burg", die uns so fernliegende Burg, in den ersten Vierziger-Jahren aufführte. Er fuhr fort mit seinem „Werner", und fand gerade im Burgtheater eine dauernde Stätte für diesen „Werner", und dies Stück gerade bebaute klar ausgesprochen das Feld, welches ich das „Stück der Gegenwart" nenne. Er war also mit feinem Instinct und raschem Talente ein richtiger Anführer geworden. Er hatte desgleichen mit einem Kaufmannsstücke: „Die Schule der Reichen", welches die Hamburger Kaufleute kaufmännisch unrichtig gefunden und abgelehnt hatten und welches auf den deutschen Theatern unbekannt blieb, im Burgtheater einen ziemlich lang dauernden Erfolg errungen; er war also trotz jungdeutscher Richtung am ersten auf demjenigen Theater eingebürgert, welches dieser Rich-

tung am festesten verschlossen gewesen. Er hatte außerdem in „Zopf und Schwert", im „Urbild des Tartuffe", in „Uriel Acosta" werthvolle und dauernde dramatische Productionen gebracht, alle belebt und getragen vom Geiste unserer Zeit — und ihn sah ich jetzt mit seiner „Ella Rose" sichtlich im Abschiednehmen!

Das Glück schien ihm abhanden gekommen zu sein für die dramatische Form, das Treffen versagte ihm wie dem Porträtmaler, dessen Auge sich zu viel in andere Richtungen vertieft hat. Er hatte mehrere Stücke abgefaßt im Laufe der letzten Jahre, „Antonio und Perez", „Die Diakonissin", „Lenz und Söhne". „Antonio und Perez" hatte sich in Charakteristik, Handlung und Sprache allzu reichhaltig, also überladen erwiesen; „Die Diakonissin" und „Lenz und Söhne", beide in der Wahl des Stoffes unserer Absicht auf ein modernes Theater wohl entsprechend, waren durch ihn selbst von den Bühnen zurückgezogen worden. Er hatte in der Ausführung der Stoffe den einfachen Weg nicht mehr gefunden, welcher voll interessirt; das empfand er selbst und beseitigte mißmuthig selbst seine Arbeit. Nun kam er mit „Ella Rose, oder: Die Rechte des Weibes", also wiederum mit einem modern interessanten Thema, und diesmal kam er selbst nach Wien, um die Insceneseßung zu leiten, die Aufführung anzusehen.

Wir waren Alle beeifert, uns ihm willfährig zu erweisen, wir hegten aber Alle die Besorgniß, daß in dem Stücke ein Etwas läge, welches dem glücklichen Gelingen widerstrebte. Die Schauspieler suchten dies Etwas in der Sprache, welche, in schwerfälligen Sätzen einhergehend, den Ausdruck belastete. Literarisch entschuldigte man das, weil eben das Banale des Ausdrucks vermieden war und Eigenthümliches gesagt sein wollte, was sich immer schwer einfügt in glattes Geleis. Aber auch literarisch konnte man zweifelhaft sein, ob dies Eigenthümliche hinlänglich abgeklärt wäre, um aufgefaßt und gewürdigt zu werden. Most, nicht Wein! lautete eine Bemerkung, und sie bezog sich auch auf die Entwicklung des Themas, nicht blos auf die Sprache, sie bezog sich auch auf die Handlung, welche, unausgegohren, sich nicht zum Schlusse abklären kann. Geistiger Stoff in Fülle, aber in der Form nicht siegreich bewältigt — kurz, ich konnte den Eindruck nicht abweisen: Gutzkow ist auf dem Punkte, dem Theater zunächst den Rücken zu kehren, weil er Uebergänge in sich durchzumachen hat, welche Zeit brauchen, weil er diese Uebergänge durchge-

macht haben muß, um seine Gedankenwelt wieder leicht dienstbar zu haben für sein Talent.

So kam die erste Vorstellung von „Ella Rose“. Er sah sie in meiner Loge an. Dem Publicum war bekannt geworden, daß er da wäre, und es rief ihn schon nach dem ersten Acte. Ich muß jetzt eingestehen, daß ich den Wienern damals seinen Anblick eine zeitlang schnöde entzogen habe. Zum Schlusse sollt ihr ihn haben, eher nicht! lautete meine Politik. Die zwei letzten Acte des Stückes waren die schwächsten, der letzte besonders konnte wegen seiner Unklarheit keine Wirkung machen. Es war mir also darum zu thun, die Theilnahme für den Dichter als eine Theilnahme für das Gedicht erscheinen zu lassen. Sie werden klatschen und rufen, dachte ich, auch wenn die letzten Acte weniger wirken, und wer kann nachweisen, daß dies Klatschen und Rufen blos dem Dichter gegolten, den man sehen will, und nicht auch dem Gedichte?! Ich rieth also Gutzkow, bis zum Schlusse des Stückes zu warten. Und diese Politik trug ihre Früchte. Bis zum vierten Acte wirkte das Stück selbstständig, dann sank die Wirkung; der Wunsch aber, den Dichter zu sehen, sank nicht, und so blieb der äußere Erfolg bis zum Schlusse ein beifälliger. Die Nachricht am folgenden Tage vom Hervorrufe des Dichters nach jedem Acte that weiter ihre Schuldigkeit; es war der Ruf fertig, daß „Ella Rose“ gefallen habe, und wir konnten sie eine zeitlang wiederholen. Einstimmig hieß es freilich im Publicum: die letzten Acte haben uns weniger gefallen; aber ein fertiger Ruf ist bei einem Theaterstück in Wien eine lang dauernde Anziehungskraft.

Im Herbste desselben Jahres brachte ich auch „Ottfried“ neu, ein bürgerliches Schauspiel von Gutzkow. Es bewegt sich ebenfalls um ein modernes, wohlgewähltes Thema und hat manche feine Züge von echter Wahrheit unseres heutigen Lebens. Aber es wirkte nicht stark genug. Obwol es den Vorzug größerer Einfachheit voraus hatte vor „Ella Rose“, so stand es dieser doch nach an leidenschaftlichem Drange.

Es war all diesen Stücken anzusehen, daß der Dichter sie nicht mehr mit voller Liebe und Energie geschaffen hatte, und wie ich befürchtet, ließ denn auch Gutzkow von da an seine Thätigkeit für das Theater ganz fallen. Es hat sich später gezeigt, daß körperliche Beschwerde schon lange seinen Geist verstimmt hatte.

Er hat diese Beschwerde überwunden, und es kommt vielleicht der Tag, wo er sich der Bühne wieder zuwendet. Früher und deutlicher als irgend Einer hat er den Lebenspunkt er-

kannt, von welchem die dramatische Production ausgehen müsse, um auf der Bühne und von der Bühne wirksam zu werden.

Neu einstudirt wurden in diesen zwei Jahren an Stücken von größerer Bedeutung: „Macbeth", „Phädra", „Sappho", „Ottokar's Glück und Ende", „Das goldene Vließ" — „Macbeth", „Phädra" und „Sappho" ohne genügenden Erfolg. Die alten Kräfte, welche da an der Spitze standen, waren nicht mehr geeignet, die Kraft der Hauptrolle darzuthun oder hinreichenden Reiz auszuüben. Es fehlte für „Macbeth" ein Träger der Titelrolle, und es fehlten die wirksamen Trägerinnen für „Sappho" und „Phädra".

„Macbeth," allerdings nie ein stark anziehendes oder dankbares Stück im gewöhnlichen Schauspielersinne, weil nur unerfreuliche Leidenschaften auftreten und die Liebe gar nicht mitspielt, schien absolut nicht mehr gelingen zu wollen. Ich halte dies Stück für eine der stolzesten Compositionen Shakspeare's und kam immer wieder auf die Inscenesetzung desselben zurück. Erst spät ist sie mir gelungen mit Herrn Wagner als Macbeth und Fräulein Wolter als Lady Macbeth. Damals warf Herr Gabillon den Macbeth zu den Todten, wie es einige Jahre früher Herr Löwe gethan.

Meine wiederholten Versuche, einen vortrefflichen Heldenspieler, wie ja doch Herr Löwe gewesen, ins Fach der Heldenväter einzuführen, mißlangen total. Das Feuer hatte seine jungen Helden reizend belebt, für ältere Helden fehlte ihm der Kern eines starken Menschen.

Mit „Ottokar" und dem „Goldenen Vließ" gelang die Inscenesetzung besser. Namentlich im „Ottokar" errang Wagner einen tieferen Erfolg, obwol er die Leistung Löwe's in den ersten Acten nicht erreichen konnte. Der Ungestüm, die Rücksichtslosigkeit, das genial despotische Wesen Ottokar's in den ersten Acten standen ihm beiweitem nicht so zu Gebote wie Herrn Löwe; aber in der zweiten Hälfte des Stückes vertieft sich der Charakter und wird innerlich interessant. Das war für Löwe unerreichbar gewesen, und das trat bei Wagner mächtig hervor. Zum Gedeihen des Stückes, welches nun erst voll, nun erst ein Ganzes wurde und dadurch festere Wurzeln schlug.

In neuen Rollen Herrn Löwe günstig zu verwenden, gelang mir überhaupt selten. Er selbst war durchaus widerwillig, wenn die Rolle nicht erste Chancen darbot, und er hatte sich von vornherein auf den Standpunkt der Unzufriedenheit gestellt. Er konnte es nicht verwinden, daß er nicht mehr jung war, und machte die Welt und namentlich die Direction

dafür verantwortlich. Was hätte ich darum gegeben, wenn ich ihn hätte wieder jung machen können! Als er im „Julius Cäsar“ den Cassius erhielt, den er später meisterhaft spielte, war er außer sich. Antonius oder wenigstens Brutus gebühre ihm! Umsonst wies ich ihm nach, daß dies die jüngeren Römer wären. Als Paroli darauf warf er mir später den Garrick hin im „Garrick in Bristol“. Er sei ja nicht jung genug dafür! Sieben Jahre später aber verlangte er den Garrick zurück, denn er brauche ja nicht jung zu sein.

Es war eine Engelsgeduld nöthig, und ich bin kein Engel. Obwol ich kein Engel bin, so hab' ich mir doch so begabten alten Künstlern gegenüber standhaft die Geduld zur Bildungsaufgabe gemacht. Freilich ohne sichtbare Wirkung. Ich fand, daß gerade er naturgemäß übel daran wäre, und dem Naturgemäßen muß man Rechnung tragen. Die Jugend, und zwar eine lange Jugend hatte ihn an große Auszeichnungen gewöhnt, und das Alter war nun karg für ihn. Das thut Jedermann weh; auch demjenigen, welcher die Bildungskraft hat, sich zu resigniren. Wer aber nicht die geistige und moralische Kraft hat zur Resignation, der leidet doppelt. Und Herr Löwe hat sie nicht. Sein Geist ist viel kleiner als sein Talent — ein blanker Gegensatz zu Julie Rettich.

Er war eine sehr starke schauspielerische Begabung, er war immer ehrgeizig, wol auch eitel, und hatte nie ein höheres Princip für seine Kunst gewonnen, als die Zufriedenstellung seines Ichs. So mußte er um sich schlagen, als die immer noch vorhandene, aber von den körperlichen Mitteln nicht mehr genügend unterstützte schauspielerische Begabung nicht mehr so reiche Früchte eintrug als früher. Andere Früchte lagen nicht im Bereiche seiner Fähigkeit, und „die Verzweiflung schlägt gar gern“, sagt Grillparzer im „Traum ein Leben“.

Warum lagen andere Früchte nicht im Bereiche seiner Fähigkeit? Hatte er denn keine moralischen Anlagen? O ja, sehr schöne sogar. Aber wir haben nur, was wir mit Bewußtsein anwenden. Er hatte seine besten Anlagen mit Bewußtsein nur in seiner Kunst angewendet. Wohlwollen, Freude am Gelingen Anderer, Liebe, und wie alle unsere guten Regungen heißen, hatte er in seinen Rollen, wie oft! zur Geltung gebracht. Dadurch meinte er sie hinlänglich bethätigt zu haben, und war sorglos darüber, daß er sie seiner Privatperson erließ, wenn just stärkere Neigungen ein Genüge verlangten. Der Erfolg verwöhnt den Menschen in seiner moralischen Kraft, und der Schauspieler ist am ehesten dem Irrthume ausgesetzt, daß er ein großer Mann sei, weil er auf

der Bühne den großen Mann wirksam spiele. Er hat auch nicht ganz Unrecht. Er zahlt seinen moralischen Beitrag an die Gesellschaft reichlich dadurch, daß er in mächtiger Darstellung tüchtiger Menschen auf Tausende wirkt, daß er Tausende anregt zu moralischer Tüchtigkeit.

Deßhalb finden wir unter darstellenden Künstlern leicht eine so große Anzahl von Anmaßenden und Prahlern. Ihr Geist ist nicht stark genug, sich frei zu machen von den Wirkungen ihres Talentes, sich frei zu machen von dem Scheine, welchen ihnen der Dichter verleiht in den Rollen.

Für manchen Schauspieler ist dieser Mangel an Geist sogar ein Vortheil. Nur wegen dieses Mangels füllt er Fächer gläubig und täuschend aus, welche ein nüchtern Denkender nicht ausfüllen kann. Löwe verdankt einen Theil seiner besseren Rollen, namentlich im Lustspiele, dieser ihm innwohnenden gläubigen Sicherheit, daß er den gewöhnlichen Menschenkindern weit überlegen sei. Artistische Vorzüge sind in der Schauspielkunst — ja auch in anderen Künsten — gar oft Honorare, welche der Künstler lächelnd auszahlt für Privatschulden seines Charakters.

Ich komme auf diesen Gedankengang, daß das Talent sich genüge und den Geist im Rückstande lasse, durch die oben erwähnten „Biedermänner" und durch die Rolle des Vertillac, welche Herr Löwe in diesem Stücke sehr wirksam spielt. Dieser Vertillac ist ehrgeizig, aufgeblasen, lieblos, trocken. Wie spielte er das? Mit der sichersten Kraft des Talentes und unter fehlender Mitwirkung des Geistes. Das Talent gab eine fest gezeichnete Anlage und führte sie aus mit unerschütterlicher Consequenz. Alles war richtig und wurde nach einigem Stutzen vom großen Publicum anerkannt. Ein künstlerisch aufmerksamer Zuschauer nur versagte die volle Anerkennung. Warum? Er sagte: Ich fühle mich von Uebertreibung angemuthet. Diese Uebertreibung war nur in geringem Grade vorhanden, aber vorhanden war sie. Und worin lag sie? Darin, daß dem starken Talente des Schauspielers der geistige Regulator fehlte. Hinreichender Geist bei solchem Talente hätte Nuancirungen angebracht, um diesen Vertillac menschenmöglich, um ihn glaublich zu machen und dadurch dreifach wirksam. Ohne diesen Geist wurde das Talent zum Handwerke. Kurz, dem Kundigen wird aus solchen Rollen Löwe's klar, daß ein Absolutismus des Talentes vor ihm steht, welcher die entsprechende Geisteskraft vernachlässigt oder nicht besitzt.

Dieser Absolutismus des Talentes hat Herrn Löwe übrigens treffliche Leistungen gewährt, denn für seine eigenthüm-

lichen Rollen genügt die Zuthat seines Geistes. Das ältere Geschlecht unseres Theater-Publicums schwärmt für seinen Mortimer, seinen Grafen v. Meran in Grillparzer's „Treuem Diener", und schwärmt mit Recht. Noch sein Percival in „Griseldis" und ähnliche Rollen waren berauschend. Er war für glühende Leidenschaft, für rasche Menschen jeglicher Gattung, für dreiste Ungezogenheit, für freche Herausforderung, für blendende Charakteristik mannichfacher Art ein Darsteller von genialem Talent.

Ich habe ihn 1833 zum erstenmale gesehen und bin ganz derselben günstigen Meinung über ihn gewesen wie das Publicum. Dann hab' ich ihn 1845 wieder gesehen, und auch da noch in einigen ausgezeichneten Leistungen. Zwei Rollen aber fielen mir schon damals auf, welche seiner Fähigkeit Schranken setzten und welche breite Schatten warfen auf sein Talent. Die eine war Hamlet. Diese Leistung war von solcher Mittelmäßigkeit, daß ich erschrak. Das Wiener Publicum schien dies übrigens zu wissen, denn in guter Theaterzeit war das Haus leer. Die vom Geiste getriebene Natur Hamlet's erschien völlig hohl; das starke Talent Löwe's erwies sich auch bei den sonst wirksamsten Scenen machtlos, ja störend. Man erkannte, daß hier Geist und Talent einander gar nicht deckten. Hier war der Geist viel zu klein; er verschwand unter der Größe der Aufgabe, und so erschien das Talent gleichsam ausgestellt, ja bloßgestellt, wie etwas, das mit dem Leben der Rolle gar nicht zusammenhing — der ganze Hamlet erschien comödiantisch. Ich habe ihn von Schauspielern darstellen sehen, denen kein Mensch Geist nachsagen konnte, und doch wurde die Rolle interessant; von Kunst zum Beispiele, der am Ende weniger Geist hatte als Löwe, und doch war Kunst ein interessanter Hamlet. Woher kommt das? Vom Mißverhältnisse. Kunst jagte nicht mit seinem Talente hinaus bis über den Zusammenhang mit seinem Geiste, und so bewahrte er eine gewisse Harmonie zwischen Geist und Talent. Löwe aber spornte seine starke Kraft, sein Talent nur um so heftiger, je weniger er Hilfe fand bei seinem Geiste, und so wurde die Disharmonie sichtbar. Was er für Geist hielt und ausgab, war überhaupt viel mehr hurtige Lebendigkeit als Geist.

Die zweite Rolle war Monaldeschi. Wie als Ottokar war er in den ersten Acten der beste Monaldeschi, den man sehen konnte. Von dem Momente aber, wo der Geist des Abenteurers sich nach Innen wendet, sank er zusammen und wurde unbedeutend. Er spornte sein Talent auch da über Gebühr und beging im letzten Acte etwas, das genau bezeich-

nend ist für ihn. Bezeichnend für einen Schauspieler, der für sein Talent Nahrung sucht ohne Rücksicht auf den Geist der Rolle. Monaldeschi enthüllt im letzten Acte eine Schwäche des Abenteurers: er scheut und erbebt vor dem sicher herantretenden Tode. Er kämpft dagegen, weil er meint, die Furcht liege nur in den Nerven. — Das lag außer dem Gedankenkreise Löwe's, und die Ausführung ist auch im gewöhnlichen Theatersinne nicht dankbar. Was thut er? Er mißachtet Sinn und Vorschrift des Buches und verwandelt die Todesfurcht in Hohn — mit Schrecken sah und hörte ich ihn immerfort lachen. Diese Wendung lag seinem Talente nahe und war auch theaterwirksam. Die Absicht des Stückes mochte der Teufel holen! — Dergleichen thut nur ein Schauspieler, welcher sein Talent absolut gebraucht und die geistige Einwendung geringschätzt oder gar nicht kennt. So wird der absolute Gebrauch gelegentlich ein Mißbrauch des Talentes.

Nun, das sind Betrachtungen, welche einer vollen Charakteristik dienen sollen. Sie sollen keineswegs davon ablenken, daß Löwe zu den mächtigsten Schauspielern unserer Zeit gehört hat. Sie sollen nur klar machen, daß ich übel daran war mit ihm, weil ich ihn alt vorfand. Ein alter Schauspieler, dessen Talent größer als der Geist, ist sehr schwer zu verwerthen. Der Geist ist im Alter werthvoller als das Talent, denn das Talent des Schauspielers braucht mannichfache physische Mittel, welche vom Alter angenagt und zerstört werden. Trotzdem ist es gelungen, noch manche Rolle von Löwe neu zu gewinnen.

Leider war er auch Regisseur. Das paßt nun gewiß nicht für ihn. Er versteht nicht eine fremde Sprache, seine historische Bildung ist unzulänglich, sein Naturell ist ungeduldig, heftig und ohne Liebe für sorgfältigen Aufbau eines Kunstwerkes, er tobt hinein, verwirrt und zerstört. Dazu belastet ihn das leider so häufige Erbtheil deutscher Künstler: er ist neidisch auf Erfolge Anderer! Diese Eigenschaft ist natürlich blankes Gift für ein Amt, welches fördern helfen soll.

Wir haben es indessen hier doch vorzugsweise mit seiner Kunstfähigkeit zu thun, und deßhalb wiederhole ich, daß er trotz aller Einschränkungen eine ausgezeichnete Kraft des Burgtheaters gewesen ist.

XIX.

Neue Dichter, neue Stücke, neue Schauspieler in großer Zahl! Sie strömten uns in der That reichlich zu Anno 1858. Ein historisches Schauspiel fand freundliche Aufnahme, ein

modernes Lustspiel und ein historisches Schauspiel wurden Repertoirestücke, ein realistisches Lustspiel blieb schwebend in Frage, ein poetisches Idyll wurde verlacht, fünf neue Schauspieler, drei weibliche und zwei männliche, traten in die Künstlergesellschaft — es war ein abwechslungsvolles, ein reichliches Jahr, das Jahr Achtundfünfzig.

Das erstgenannte historische Schauspiel, welches freundlich aufgenommen wurde, war „Heinrich der Löwe", von dem jungen Wiener Dichter Franz Nissel, einem Sohne des Schauspielers Nissel, welcher sich Korner nannte als Schauspieler. Dieser Stoff, der Kampf zwischen Heinrich dem Löwen und Kaiser Friedrich Barbarossa, ist hundertmal erwählt worden. Der Welfe und der Stauffe, der Niedersachse und der Schwabe, der Norddeutsche und der Süddeutsche, diese zwei Hälften des deutschen Vaterlandes, wie oft haben sie sich bekämpft und wie schwer sind sie in ein Kunstwerk zu einigen! Nissel war dem Stoffe formell ganz richtig nahe getreten, indem er sich nicht, wie herkömmlich, Welf und Stauff als zwei Helden aufgebürdet, sondern sich für den einen entschieden hatte. So war der schwächende deutsche Dualismus umgangen, Heinrich der Löwe war die Hauptfigur. Nissel hatte auch, ein eigen suchender Poet, Scenen und Charakterzüge gefunden, welche Achtung und Theilnahme einflößten; aber den epischen Stempel, welchen all diese Kaiserstreite unseres Mittelalters tragen, konnte er nicht verwischen. Der eigentliche Kampf ist vor Schluß längst entschieden; Jahre sind vergangen, ehe Heinrich der Löwe aus der Verbannung wiederkehrt und in einer Fehde fällt, welche nur mittelbar zusammenhängt mit dem Kaiserstreite — das ist gleichbedeutend mit Erschlaffung des dramatischen Ganges und somit unseres Antheils am Drama.

Wir kannten den Dichter schon durch ein Bauern-Schauspiel, „Der Wohlthäter", welches durch feine Charakteristik sich hervorthut und sorgfältigem Spiele eine lohnende Gelegenheit bietet. Dies sorgfältige Spiel war ihm auf dem Burgtheater geworden, und so hatte es zwei Jahre vor diesem „Heinrich dem Löwen" einen guten Erfolg gefunden. Auf den übrigen deutschen Theatern ist ihm dies nirgends gelungen, ein recht deutliches und recht trauriges Zeichen, daß eine sorgfältige und charakteristische Darstellung auf den deutschen Theatern eine Seltenheit geworden. Ich muß freilich hinzusetzen, daß bei einer späteren Wiederaufnahme „Der Wohlthäter" auch bei uns nicht mehr zu so lebendiger Geltung gebracht werden konnte. Das spricht wol für den schönen Enthusiasmus unseres Publicums, welcher einem neuen Poëm hingebend ent-

gegenkommt, es deutet aber auch auf eine Schwäche des Stückes. Sie liegt darin, daß die Handlung etwas zu absichtlich motivirt ist durch die Charaktere; der nothwendige Fluß der Handlung leidet darunter; der unmittelbare Lebenshauch, welcher den Vorgang in Bewegung setzen soll, kommt nicht genügend zur Macht vor lauter charakteristischer Absicht.

Einige Jahre später — 1862 — haben wir von demselben Dichter eine historische Tragödie gebracht, „Perseus von Macedonien", und auch für dieses sein bedeutendstes Werk lobende Anerkennung gefunden. Die Führung des Stoffes, National-Vertheidigung der Macedonier gegen die römischen Eroberer, hielt sich ganz frei von todter Architektur war belebt von natürlichen Analogien, welche den deutsche'n Völkern zu denken gaben, entwickelte in Perseus einen großartigen patriotischen Charakter und brachte einige Scenen großen Styles. Daß auch dieses Stück auf die Dauer nicht zu erhalten war, liegt am fernzelegenen Stoffe. Dem heutigen Publicum ein macedonisches Thema nahe ans Herz zu legen, dazu bedarf es einer ersten dichterischen Kraft, und zwar einer populären Kraft. Eine solche ist allerdings Franz Nissel noch nicht. Aber er ist ein sinniges Talent, welches unter glücklichen Umständen ein innerlich interessantes Drama zu schaffen vermag.

Das moderne Lustspiel, welches Repertoirestück wurde, war „Cato von Eisen". Es hat eine sehr lange, originelle Entstehungsgeschichte, welche ich in der nächstens erscheinenden Druckausgabe ausführlich erzähle und deßhalb hier nur andeute. Lußberger, immer emsig beflissen, dem Theater neue Stoffe und Kräfte zuzuführen, schilderte mir eines Tages den Inhalt eines spanischen Stückes von Gorostiza, welches den Titel führt: „Nachsicht für Alle". Ich fand die Grundidee ehr hübsch und fürchtete nur mit meiner spanischen Bedenklichkeit, sie werde für uns nicht leicht zugänglich sein in der spanischen Form. Das gab er zu, indem er weiter meldete, es sei eine Bearbeitung versucht worden, welche in der That nicht genüge. Aber, fuhr er fort, es ist ein zweiter Autor schon damit beschäftigt, das ganze Thema zu uns nach Deutschland zu verlegen.

Diese Bearbeitung wurde mir später mitgetheilt. Sie genügte mir nicht, und ich lehnte sie ab. Indem ich aber diese Ablehnung erklären und begründen mußte, und indem ich dies zu wiederholtenmalen that, weil der Autor ein Wiener war und der Verkehr mündlich gepflogen wurde, ergab es sich von selbst, daß ich bei dieser Gelegenheit skizzirte, wie ich mir den Weg dächte, welcher einzuschlagen wäre für eine selbstständige

Bearbeitung des Themas. Dies veranlaßte den Autor — Otto Prechtler — mir vorzuschlagen: Arbeiten wir gemeinschaftlich! Das versuchten wir; aber es gelang nicht. Mein Eigensinn paßte nicht zu solcher Thätigkeit. Ich hatte den ersten Act geschrieben, Prechtler den zweiten, und ich meinte, sie gingen nicht organisch zusammen, die beabsichtigten vier Acte würden zwei Seelen zeigen. Die Arbeit blieb liegen. Plötzlich schrieb ich einen zweiten und dritten Act zu meinem ersten und war damit um einen Act früher an den Schluß gekommen. Als er die drei Acte sah, lachte Prechtler und sagte: „Nun ist's ein Stück; aber es ist das Ihrige!" Ich wußte selbst kaum, was es wäre, und gab es ohne Autornamen nur mit dem Paßvisum: „Die Grundidee nach Gorostiza" auf die Scene. In der Druckausgabe wird man eine Uebersetzung des spanischen Stückes beigefügt finden, und die literarische Welt wird dadurch zu ihrem Urtheile ausgerüstet sein: ob solche Bearbeitung Anspruch machen kann auf originalen Werth und ob sie überhaupt lobenswerth.

Die Aufführung war eine der besten im Burgtheater. All unsere Erfahrungen im heiteren Conversations-Stücke konnten sich geltend machen, und die Besetzung hob das Ganze zu einer Musterdarstellung. Fichtner's Cato war eine Meisterleistung, Beckmann's komischer Vater — bei den ersten Vorstellungen noch in den Schranken der Charakteristik — war von der liebenswürdigsten Komik, Fräulein Boßler als Liebhaberin, Fräulein Goßmann als heiteres Persönchen interessirten ungemein, und alle übrigen Rollen gestalteten ein Ensemble von Abwechslung und Reiz. Achtzehnmal wurde das Stück im ersten Jahre gegeben, und es überstand selbst Fichtner's Abgang, da Sonnenthal die Rolle ein wenig anders, aber ebenfalls vortrefflich ausarbeitete.

Das gelingende historische Schauspiel kam aus Preußen. Spanien und Preußen! — seltene Herkunft unserer Erfolge. Es war „Das Testament des großen Kurfürsten" von Gustav zu Putlitz.

Dieser liebenswürdige Schriftsteller beklagt sich mit Recht darüber, daß er in Wien unfreundlich behandelt worden. Seine Stücke griffen selten vollständig durch. Das liegt großentheils am Unterschiede zwischen Nord- und Süddeutschland. Fast immer geht Putlitz in seinen Arbeiten von einem artigen Gedanken aus, oft von einem feinen, und genügt damit im Norden, wo man die Gedankenwelt auch in der Kunst sehr hoch stellt. Im Süden vermißte man oft die Fleischesfülle, welche

die Gedankenskizze erst zum Kunstwerke ausführt. Und selbst wenn unser Publicum einem Putlitz'schen Stücke zugestimmt hatte — „Don Juan de Austria" zum Beispiele und „Um die Krone" — dann wurde der Erfolg zerrissen von einer Kritik, welche jegliche Production lieblos und schonungslos behandelte.

Nur bei diesem „Testament des großen Kurfürsten" war die Zustimmung des Publicums so bestimmt, daß Putlitz auf der ganzen Linie siegte. Schöne Einfachheit in der Führung und interessante Wendung der Charaktere machten dies Schauspiel durchweg gefällig, und es würde noch heute im Repertoire stehen, wenn ihm nicht die leidigen politischen Gegensätze zwischen Preußen und Oesterreich in den Weg getreten wären. Immer wenn diese politische Verstimmung scharf aufsprang in unserem Staatsleben, da war es unmöglich, das preußische Thema des Stückes und die preußischen Versicherungen der Liebe für Oesterreich vorzuführen. Nur aus diesem Grunde haben wir das Stück aus dem Repertoire verloren. Die Dichter zuerst leiden an den Wunden vaterländischen Streites.

Das reale Lustspiel, welches in Frage schweben blieb, hieß „Drei Candidaten" von Schleich. Was heißt das: Es blieb in Frage schweben? Es konnte wiederholt werden, es kam alle Jahre wieder, und doch fragte man sich jedesmal: Besteht denn das Stück noch? Schleich ist der Redacteur des Münchener „Punsch". Als solcher war er gewohnt, die realen Vorgänge unseres öffentlichen Lebens rasch so zu gestalten, daß sie einen heiteren Effect machen. Diese Fähigkeit, von welcher Kotzebue reichlich Gebrauch gemacht, ist werthvoll für das anspruchslose Lustspiel, und Schleich hatte seine „Punsch"-Laune in die loseste Lustspielform eingeführt. Das war nur ein wenig gar zu sehr aphoristisch geschehen. Das Abgerissene widerspricht dem folgerichtigen Entwicklungsgange eines Dramas, und die Aushilfe für den endlichen Abschluß des Stückes war ziemlich banal gerathen: ein Mädchen verkleidet sich als Mann, und alle Welt muß sich blind stellen, um sie nicht zu erkennen. Theatermeister Weber mußte den tiefsten Ton der Leutseligkeit, das heißt der Finsterniß anstimmen mit seinen Lampen, um diesen Schluß zu ermöglichen. Mit Einem Worte: trotz des modernen „Punsch" waren die „Drei Candidaten" altmodisches Stückwerk in der Form. Sie lebten jedoch allenfalls von einigen modernsten Lustspielfiguren. Namentlich that sich Beckmann rettend hervor durch einen Professor der Turnkunst. Er that Wunder mit seinem feisten Leibe, und im Schweiße des Angesichts ver-

sicherte er nicht ohne Stolz, daß seine Jugend auf dem Breslauer Theater auch dem Ballete gewidmet worden sei.

Ich gab das Stück und suchte es zu halten als eine Einleitung des heiteren Verfassers zu ferneren Lustspielen. Bis jetzt ist es aber nur Einleitung geblieben. Schleich hat in seiner Heimat München mit Volksstücken starke Wirkung gemacht, ich hoffte deßhalb, er werde auch den Weg finden zu einem organischen Lustspiele. Was er mir aber an Manuscripten ferner zugesendet, das hatte merkwürdigerweise einen ganz anderen Charakter als diese „Candidaten" und diese Volksstücke. Es war einfach ernsthaft und zeigte manche gute Seite. Ein Zusammendrängen seiner Eigenschaften in einen Brennpunkt scheint diesem Autor unerreichbar zu bleiben; er cultivirt immer nur vereinzelte Theile seiner Fähigkeit. Nur so erklärt sich's wol auch, daß dem Schänkwirthe des „Punsch" jetzt in München ultramontane Neigungen nachgesagt werden — er sucht auf den verschiedensten Wegen seinen Mittelpunkt. Findet er ihn noch in der kurzen Spanne Reisezeit, welche uns Sterblichen zugemessen ist, dann finden wir vielleicht auch noch den realen Lustspieldichter in ihm, welchen wir erhofft.

Ich werde hiedurch an einen anderen Wanderer — von Schleich freilich sehr verschieden — erinnert, welchem wir in diesen Fünfziger-Jahren zweimal auf dem Burgtheater begegnet sind, und welcher dann länger als ein Jahrzehnt in einem bewaldeten Hügel verschwunden ist. Ich meine Alfred Meißner, von welchem wir „Reginald Armstrong", ein frei und dreist entworfenes, nicht ganz zur Harmonie bewältigtes modernes Stück zu Anfang der Fünfziger-Jahre und den „Prätendenten von York" inmitten der Fünfziger-Jahre aufgeführt haben. Sie machten mir ebenfalls die Hoffnung rege, und der „Prätendent" insbesondere, daß sich ein Compositions-Talent für die Scene entwickeln werde. Der „Prätendent" hatte frappant erfundene Scenen. Daß er sich nicht hielt, lag theils in dem noch zu losen, allzu beweglichen Grundwesen des Autors, welches mit seinen Lichtungen durchschimmerte, theils in der schwer vermeidlichen Gefahr eines Prätendenten-Stoffes. Sobald der Prätendent und das Publicum erfahren, daß dies Prätendententhum historisch unecht ist, erlischt das Interesse, wenn der Dichter nicht seinem Helden mit ungewöhnlichen Gaben, namentlich mit starker Charakterkraft, zu Hilfe kommen kann. Vielleicht kehrt Meißner noch einmal zurück über den bewaldeten Hügel, hinter welchem er uns wie ein grollender Wandersmann verschwunden, und erscheint wieder auf der Bühne.

Das poetische Idyll, welches 1858 auf dem Burgtheater erschien, hieß „Ruth“ und war von Frau v. Binzer, welche unter dem Namen Ernst Ritter schreibt. Auch die schon erwähnte „Caroline Neuberin“ ist von ihr.

Diese „Ruth“ hat mich recht sterblich gezeigt in meiner theatralischen Diagnose. Ich hoffte allerdings keine starke Theaterwirkung, aber ich hoffte doch eine poetische Wirkung mit diesem biblischen Drama zu erreichen, und ich hob Spott und Verhöhnung von der Tenne. Mehrmals schon hatte ich das Stück vorgelesen und immer einen schönen Eindruck hervorgebracht, auch für mich schön, nicht blos einen banalen, wie mit „Sophonisbe“ — ich selbst war gerührt und ergriffen beim Vorlesen. Ein großer Theil des Theater-Publicums, meinte ich, wird sich ebenso poetisch angeweht fühlen. Aber Theater-Publicum ist Markt: ein paar Unberufene äußern sich ungeduldig, und allen Anderen wird die Stimmung verdorben. Im Handumkehren bildet sich die Meinung, das Einfache, welches da oben vorgehe, sei zu einfach, also eine ungenügende Arbeit, und ist man erst auf diesem Punkte, dann erhebt sich der Zweifel, und der nächste Nachbar des Zweifels, der wohlfeile Witz, wird laut, und das Theaterstück ist verloren.

In diesem Falle gebe ich noch heute dem Publicum nicht Recht. Man ersieht aus diesen meinen historischen Schilderungen, daß ich meist großen Respect zeige vor den Urtheilssprüchen des Publicums; aber ich bin deßhalb doch keineswegs allen Verdicten gegenüber nachgiebig. Ich muß Grund sehen, klaren Grund, wenn ich zustimmen soll. Bei dieser „Ruth“ sah ich den Grund des Nichtgefallens in einer gewissen Oberflächlichkeit, welche sich selbst belobt, indem sie über Dinge lacht, deren poetischer Reiz ihr unverständlich. Die nächste Erklärung liegt für mich im biblischen Stoffe, der vor einem katholischen Publicum erscheint. Das Lesen der Bibel ist diesem Publicum viel ferner liegend als einem protestantischen; der altbiblische Stoff hat für den Katholiken viel weniger Weihe und historischen Zauber, als eine nachchristliche Legende. Das Publicum brachte also dem Thema gar nicht die Stimmung entgegen, welche ich zum Beispiele als Protestant dem Thema entgegenbrachte, und dies einfache Idyll gerade bedurfte einer eingehenden Stimmung — ohne sie mußte es untergehen.

Der Versuch mit einer ungewöhnlichen Gattungsform, wie das dramatische Idyll auf der heutigen Scene ist, war hiemit gescheitert. Er verlangt zum Gelingen allerdings eine große Ruhe und Sammlung im Publicum und eine dichterische Kraft von mächtiger Schönheit.

Zwischen diesen zahlreichen neuen Stücken erschienen in diesem Jahre zahlreiche neue Schauspieler. Es stand plötzlich eine neue Hero, Julia, Louise, also eine neue tragische Liebhaberin vor uns. Hoch und schlank von Wuchs, mit großen blauen Augen, mit weichem, schönem Organ. Sie spielte echt und wahr; aus warmem, reinem Gefühl stieg Alles ungetrübt empor. Woher kommt sie? Sie gemahnt uns ja wie eine längst bekannte Erscheinung? Das ist sie auch. Wir haben sie in Kinder- und Knabenrollen gesehen, sie ist aufgewachsen am Burgtheater: es ist Auguste Rudloff. Einige Jahre ist sie „draußen" gewesen und hat sich so rein und wohlthuend ausgebildet. Aber so wie sie plötzlich erschien, gleich dem Mädchen aus der Fremde, so verschwand sie plötzlich wieder gleich dem Schiller'schen Mädchen. Und wiederum die uns so gefährliche Liebe entzog sie uns. Ein englischer Lord hatte diesen deutschen Zauber verstanden und führte sie als Gattin über die See. Jetzt ist er Statthalter auf unserer Insel Helgoland; unsere Insel und unsere tragische Liebhaberin gehören leider ihm und nicht uns. Aber die Insel und die Lady bleiben wenigstens innerlich deutsch, und die Letztere folgt immer noch wie ein Kind des Hauses den Schicksalen des Burgtheaters, welches sie ihre Heimat nennt.

Von Hamburg ferner folgten mir — man schalt mich am Alsterbassin den „Rattenfänger von Hameln" — zwei blutjunge Mädchen, die eine heiter, die andere sentimental, um womöglich ihr Leben dem Burgtheater zu weihen. Die sentimentale hat auch bis jetzt Wort gehalten; sie heißt Friederike Bognár. Die andere hieß Regina Delia und ist uns früh untreu geworden. Von frischem Naturell, geistig begabt und mit herzhaftem Ausdrucke für naive Aufgaben, sollte sie eintreten für Goßmann'sche Rollen, wenn unsere Ingénue unerwartet an Werkeltagen versagen möchte. Das soll vorkommen, nicht blos bei Naiven. Aber von dem Momente an, da Fräulein Delia eingetreten war, kam es nicht mehr vor im naiven Fache, und dies veranlaßte Fräulein Delia, da ihr der Spielraum fehlte, von dannen zu gehen. Hymen, der feindliche Gott des Burgtheaters, mischte sich außerdem ein wie herkömmlich und verhinderte die Rückkehr — Regina Delia heiratete ebenfalls.

Neben diesen jungen Damen stellten sich zwei junge Männer ein: ein wohlbeleibter stattlicher und ein dünner kleiner. Jener machte seinen Weg, wie beleibte Figuren ihn zu machen pflegen, langsam — dieser machte ihn als behendes Männlein rasch. Beide kamen ans Ziel.

Jener heißt August Förster, ein Doctor der Philosophie, welcher in Begeisterung für darstellende Kunst die gelehrte Laufbahn vertauscht mit der theatralischen. Von dem wohlerfahrenen Führer Franz Wallner, einem begabten Wiener Kinde, sorgsam gefördert, hatte er seine neue Bahn jahrelang glücklich betreten, und Wallner rühmte sich, einen der besten Conversations-Liebhaber in ihm zu besitzen. Die zeitig eintretende Fülle der Gestalt entzog ihn diesem Fache, und er kam zu uns mit der Absicht, in seine Charakter- und Väterrollen überzugehen. Ein saurer und schwerer Uebergang. Er gelang nur leicht, wo der Liebhaberton anklingen durfte; in allem Uebrigen mußte er Schritt für Schritt erkämpft werden, und nur allmälig verschaffte ihm die Bildung, der geistvolle Vortrag und die sichere Einfachheit die nöthige Anerkennung. Erst als Vater Anschütz ausschied und er an wichtige und dankbare Rollen desselben gelangte, erst als er den Nathan spielen durfte und mit der berühmten Anschütz'schen Rolle, dem Musicus Miller, in „Kabale und Liebe" vollständige Wirkung machte, erst dann konnte er für eingebürgert gelten, und nun erst rechnete man ihm zahlreiche Conversations-Rollen, die er schon lange mit geistiger Macht gespielt, als volles Verdienst an. Er ist durch große Arbeitskraft, durch alle Hilfsmittel höherer Bildung und durch treue Hingebung an seinen Beruf wie an die Interessen des Institutes dem Burgtheater eine werthvolle Stütze geworden. In dem weiten geistigen Bereiche der Direction hat er mir unschätzbare Dienste geleistet, und in der Sorge und Arbeit für alles Wahrhaftige und Feinere unserer Schauspielkunst ist er mir ein Jahrzehnt hindurch getreulich zur Seite gestanden, seinen eigenen Vortheil, wie oft! verleugnend, dem Verdienste Anderer immer das Wort redend, ein gründlich ausgerüsteter Regisseur heutiger Zeit.

Das dünne, kleine Männchen aber, welches einige Monate nach ihm eintraf, im Frühlinge 1858, schien mir geeignet zu einem Sturmlaufe auf die Gunst des Publicums.

Eines Tages stellte sich mir ein junger Mensch vor, mit der Bitte, ihm ein Probespiel zu gewähren. Wozu? fragte ich, und betrachtete das dürftig aussehende Menschenkind im engen schwarzen Frack, mit blassem Antlitze. Nichts erschien voll an ihm, als das dunkelblonde Haupthaar, welches dicht und üppig das Gesicht beschattete. Wozu? — „Ich möchte nach Deutschland hinaus an eine mittlere Bühne, und ein Zeugniß von Ihnen über dies Probespiel würde mir nützen." — Das wurde anspruchslos und verständig gesprochen, und ich bot ihm zunächst einen Sessel, nach seiner offenbar kurzen

Vergangenheit fragend. Er kam vom Theater in Brünn und hatte Charakter-Rollen buntester Mischung gespielt. — „Auch humoristische?" — „Mit dem Humor steht es wol zweifelhaft," erwiderte er mit dem Lächeln einer Liebhaberin, die Abschied nimmt von den verführerischen Rollen. Diese Resignation, so selten bei den Künstlern, interessirte mich, und ich sprach nun länger, sprach wol eine Stunde mit ihm. Diese Stunde entschied. Die kleine Gestalt war mir in den Hintergrund getreten, das ganze Wesen sprach mich an, flößte mir Zutrauen ein — ich bewilligte ihm ein Probespiel und bestimmte dazu, gemäß dem Eindrucke, welchen er mir gemacht, die Rolle des Carlos im „Clavigo".

Er spielte sie allerdings noch mangelhaft, aber ich glaubte zu sehen, daß hier nur Nachhilfe nöthig wäre, um ihn rasch auf eine gewisse Höhe zu bringen. Um mich dessen zu versichern, ging ich die Rolle privatim mit ihm durch und fand meine günstige Meinung bestätigt. Ich beschloß, ihn zu engagiren. Wenn ich dazu einer Zustimmung bedurft hätte, so wäre das Engagement eines so unscheinbaren jungen Menschen unmöglich gewesen. Wenn je, so zeigte sich hier, daß der artistische Director, wenn er schaffen soll, ein Engagements-Recht haben muß, wenigstens auf ein Jahr. Das hatte ich und nahm ich hier in Anspruch. Beweisen konnte ich meiner Behörde nicht, daß hier ein Beruf vorläge, und sie sah mir kopfschüttelnd zu. Die Frage war nun: wie den jungen Mann einführen? Bescheiden oder zuversichtlich? Bescheiden in kleinen Rollen war das Natürliche. Aber ich war eingenommen für die klare Rede des jungen Mannes und sah, daß er seinen Körper graziös bewegte und daß er beim Studium der Rolle leicht zu steigern war, ohne irgendwie künstlich und unwahr zu werden in der Steigerung. Ich meinte, man könnte großes Spiel wagen mit der jungen Kraft — ich nahm die Rolle des Franz Moor mit ihm durch. Da ist auch Feuer und Leidenschaft nöthig; entwickelt er auch die, alsdann — er entwickelte sie, es war mir zweifellos, daß die Fähigkeit für ein erstes Fach vorhanden war, und ich kündigte ihm an: Sie sollen als Franz Moor auftreten im Burgtheater!

Lärm und Vorwurf überflutheten mich, als das bekannt wurde. Entweihung, thörichtes, unerlaubtes Experimentiren mit einem kleinen Provinzschauspieler und solcher Anklagen mehr flogen wie Hagel rings um mich nieder. Sehr behaglich war mir auch nicht zu Muthe, aber der junge Franz Moor zeigte Courage ohne Uebermuth, ich fühlte mich berechtigt zu

dem Wagniß, wir blieben Beide fest, und der Tag kam. Der junge Mann war auch ein Wiener Kind; das werden ja doch, dachte ich, die Wiener zu schätzen wissen, wenn ohne Ahnenbrief und ohne Ansehen der Person dem jungen Talente die Bahn geöffnet wird. Sie wußten es zu schätzen. Das Haus bis zum Giebel füllend waren sie gekommen und horchten in Todtenstille, und als der junge Franz seine erste große Scene gespielt — war Alles entschieden. Einstimmiger Beifall überschüttete den jungen Schauspieler, und eine erste Kraft im Charakterfache wurde getauft an diesem Abende mit dem Namen Joseph Lewinsky.

XX.

1859, Schiller's hundertjähriges Geburtsjahr, das Schiller-Jahr! Für das Burgtheater kann es gewiß so heißen. Keinem Dichter hat dies Theater so viel zu danken, kein Theater hat sich der Feier Schiller's in Haupt und Gliedern so enthusiastisch gewidmet, als das Burgtheater. Als der Spätherbst herankam und mit ihm das große Schillerfest, da hatte ich wirklich Noth, die laufenden Kosten des Werkeltages zu bestreiten, denn Jung und Alt vom Burgtheater meinte, es sei Sonn- und Feiertag und der Werkeltagdienst habe zu ruhen.

Es wird auch mir jetzt schwer, chronistisch aufzuzählen, was zehn Monate lang vor dem zehnten und elften November — bekanntlich ist, wie bei Göttern und Halbgöttern, der Geburtstag unsicher — sich im Burgtheater ereignete. Ich habe ja über das Wiener Schillerfest im Zusammenhange mit dem Burgtheater zu berichten, weil das Theater und der Director innerlich und äußerlich mit den Triebfedern und den Aeußerungen dieses Festes mannichfach verflochten waren.

Des Dichters Segen ruhte auf uns durchwegs in diesem Jahre. Die Thätigkeit an sich gedieh überaus, wir brachten zwanzig Novitäten, darunter zwölf größere und große Stücke, und die Hälfte davon hielt dauernd Stand.

Die erste Neuigkeit des Jahres war „Montrose" von Heinrich Laube, und an die erste Aufführung derselben knüpfte sich eine weittragende Demonstration des Publicums. Wir waren im vierten Jahre des Concordates — beim Theater empfanden wir das so tief, daß wir das Datum sehr genau wußten, denn der herrschende Geist spricht jede Stunde mit, macht sich bei den unscheinbarsten Dingen geltend in einem

Theater von Bedeutung. Und dennoch wurde das Theater an jenem Abende von der Demonstration des Publicums überrascht.

Als Montrose die Worte sprach:

„Antworte, Robin: Bleibt nach dieser Schrift
Der Covenant des Reiches Grundgesetz?"

Robin:

„Er bleibt's."

Montrose:

„Dann ist die Kirche
Beherrscherin des Staats" —

da bewegte sich das Publicum wie von einem Sturmwinde ergriffen, und als Montrose fortfuhr:

„Dies ist das Reich
Des Judenthums im Alten Testament;
Es ist die Priesterherrschaft Samuel's,
Und König Karl wird König Saul, gehetzt
Von jedem David, den ein Priester salbt.
Die Krone wird ein Spielball der Propheten,
Die hierzuland' aus allen Löchern kriechen,
Und ein verschmitzter Kerl, der die Comödie
Der Frömmelei talentvoll spielt, verführt
Die öffentliche Meinung und dictirt
Dem Lande die Gesetze" —

da ging ein hundertfaches Rufen durch's Haus, welches nur abgebrochen wurde, weil Wagner-Montrose ohne Einhalt fortsprach:

„Bringt ein Staatsgrundgesetz, das in sich selbst
Beruht, das eurer Kirche festen Platz
Und volle Freiheit bietet — König Karl
Wird's unterschreiben, ich steh' dafür ein.
Ein Grundgesetz dagegen, das den Glauben
Zum Richter macht in weltlichem Verhältniß,
Werd' ich bekämpfen bis an meinen Tod.
Gebt Gott, was Gottes, doch dem Kaiser, was
Des Kaisers." —

Bei diesem endlich erreichten Punkte aber hielt nichts mehr den Ausbruch des Publicums zurück; wie ein Donner brach die Zustimmung los, daß der Saal erzitterte. Der größte Theil der Zuhörer war aufgesprungen von den Sitzen und rief und schrie und klatschte, und das Wort „Concordat" flog in der Luft herum — ich habe nie einen solchen Tendenzsturm im Theater erlebt. Und immer, wenn man die Leute erschöpft glaubte vom Rufen, Schreien und Klatschen und die Schauspieler fortfahren wollten, sammelte sich der Ausbruch wieder zu neuer Kraft.

Ich selbst saß in einer eigenthümlichen Verlegenheit da: ich selbst hatte das geschrieben, es war meine Meinung, und

doch — um die volle Wahrheit zu sagen — ich selbst wie die Schauspieler auf der Bühne wurden überrascht von dieser gewitterartigen Wirkung. Wir hatten in sechs Proben diese Worte gehört und gesprochen, und Keinem von uns war eingefallen, daß die Tendenz hervorspringen werde wie ein geharnischter Krieger. Es ist mit der Tendenz gar oft wie mit einer Neigung, die plötzlich entsteht. Man ist ihrer gar nicht gewärtig, und sie erhebt sich mit einemmale wie ein Riese. So liegt in der Bevölkerung das Herz ruhig und still, ein Wort wird aber deutlich ausgesprochen, es trifft, und die Neigung des Herzens springt auf mit elementarischem Ungestüm.

So war's gekommen, und ich stand erstaunt da, und ich, der Director des Theaters selber war Urheber einer so bedeutungsvollen Demonstration — und der Kaiser saß in seiner Loge und sah und hörte das Alles.

„Das kriegen wir nicht wieder zu hören!" sagten die Leute beim Fortgehen, und man sah mich an wie einen herausfordernden Helden, der ich gar nicht war. Die Sache war mir wol echt, die Anwendung war mir ganz unerwartet.

Mein Chef war krank und hatte der Vorstellung nicht beigewohnt. Aber das Verbot wird nicht ausbleiben für die Wiederholung! hieß es von allen Seiten. Die Wiederholung war angekündigt für den folgenden Tag.

Ich wartete bis Mitternacht — es kam nichts. Am andern Tage war „Montrose" an allen Straßenecken angeschlagen, und ins Theater kam keine Ordre, daß gestrichen werden müsse. Aus dem Theater nach meinem Bureau gehend, begegnet mir ein Herr aus der Umgebung des Kaisers. Er lächelt, ich frage. — „Nichts geschieht!" erwidert er. — „Und der Kaiser hat nicht —?" — „O nein! Er soll geäußert haben, daß er jetzt recht deutlich wisse, wie Sie und die Wiener über das Concordat denken. Aber vom Streichen oder gar vom Beseitigen der Stelle ist gewiß keine Rede."

In der That erfolgte gar keine Einwendung. Dies ist zumeist das Klügste bei solchem Wetterleuchten im Theater. Besonders in Wien. Hier sind es immer nur die Besucher der ersten Vorstellungen, welche Tendenz suchen und heftig beklatschen; bei den ferneren Vorstellungen tritt die Composition des Stückes in all ihre Rechte. Am zweiten Abende wurde jene Stelle des Montrose kaum bemerkt und ebensowenig bei den folgenden Vorstellungen. Wir gaben es zehnmal hinter einander, und es wurde nicht aus solch einem Tendenzgrunde abgebrochen, sondern wegen Erkrankung eines Mitgliedes. Die Nemesis kam erst spät; sie kam in Gestalt eines Mißverständnisses, aber sie

kam. Als ich das Stück später wieder ansetzte, wurde es irrthümlich vom Verbot betroffen. Wir waren nämlich in den französischen Krieg gerathen und in politische Aufregung, welche Verfassung begehrte; vom Concordate war augenblicklich gar nicht die Rede. Jeden Abend spähte das Publicum nach tendenziösen Worten und fand sie oft in den harmlosesten Stücken, und meinem Chef war gesagt worden, man möge vorsichtig sein in der Wahl der Stücke, damit nicht so viel Gelegenheit geboten werde zu Tendenz-Applausen. Er hatte, wie gesagt, die „Montrose"-Demonstration nicht erlebt, er hatte nur erfahren, daß eine stattgefunden, und als ich jetzt „Montrose" ansetzte, erklärte er mir, „Montrose" sei nicht ferner zulässig. Vergebens machte ich bemerklich, daß jene Demonstration ein ganz anderes Thema betroffen habe, als jetzt Zielpunkt des Publicums sei, und daß dies nur bei der ersten Aufführung geschehen und später bei neun Aufführungen ganz unterblieben sei — vergebens! Die Constellation der Gestirne war ungünstig, „Montrose" blieb untersagt.

Nach Jahren hatte ich einen neuen Chef, welcher von diesen Schicksalen des Stückes nichts wußte, welcher aber für das Stück eingenommen war. Wunderlicherweise wußte er auch nicht, wer der Verfasser. Er forderte mich auf, es wieder ins Repertoire zu bringen. Und nun konnte ich nicht. Der Cromwell-Darsteller war in Gedächtnißkraft und Energie gealtert, die Rolle war kaum noch geeignet für ihn; ich fürchtete aber, die Abforderung der Rolle würde den verdienten Veteranen kränken, und so zögerte ich und zögerte, bis ich selbst die Rolle des Besetzens aus der Hand geben mußte. Und so hat die Nemesis das Stück in den Schatten gebracht.

Es folgten im Frühjahre „Die Sabinerinnen" von Paul Heyse, eine poetisch schöne Arbeit, aber eine römische, für welche auch damals unser weibliches Personal nicht völlig ausreichend war. Das Publicum wendete sich eilig dem „verarmten Edelmanne" von Feuillet zu und dem „Grafen Waldemar" von Freytag. Auch Weilen's „Tristan", eine romantische Studie, interessirte nur kurze Zeit; alle Aufmerksamkeit drängte sich auf die Novembertage, welche „Vor hundert Jahren", ein Festspiel zur Säcularfeier des Geburtsjahres Schiller's von Friedrich Halm, und das Fragment „Demetrius" bringen sollten.

Es war ein noch nirgends gewagter, kühner Versuch, dies Fragment allein auf die Scene zu führen, aber der seltene Tag, meinte ich, gestattete wol einen seltenen Versuch. Ich hatte am Burgtheater eingeführt, daß die Geburtstage Lessing's,

Goethe's, Schiller's und Shakspeare's immer durch Aufführung eines Stückes von dem Geburtstagshelden gefeiert wurden. Es geschah dies ohne besondere Ankündigung, unserer Verehrung ein Genüge und den aufmerksamen Literaturfreunden eine Veranlassung zur Theilnahme an stiller Feier. Trotz dieser Unscheinbarkeit wurde mir einmal zum Shakspeare-Tage die Aufführung eines Shakspeare-Stückes untersagt. Der britische Dichter war nicht beliebt bei meinem Chef, und auch die stille Feier verdroß ihn. Das hatte indeß kaum Jemand außer mir bemerkt, und das Publicum, mehr und mehr unterrichtet von diesen literarischen Feiertagen — stille Feste finden die wärmsten Anhänger — war allmälig daran gewöhnt. Ein bekanntes Stück von Schiller war also nicht feierlich genug für den hundertjährigen Geburtstag; was war natürlicher, als daß wir auf diese „Demetrius"-Perle seines Nachlasses geriethen und daß wir darauf rechneten, der ungewöhnliche Abbruch mitten im zweiten Acte werde in solcher Stimmung hingenommen werden und werde nur den Gedanken an den frühen Tod des großen Dichters wecken, an einen Tod, der eine seiner schönsten Arbeiten jählings unterbrochen habe.

Lebhaft hatten wir bis in den Nachmittag hinein den stürmischen polnischen Reichstag probirt, und ich war eben erschöpft nach Hause gekommen, da traten einige Schriftsteller bei mir ein und fragten mich, ob das Burgtheater und ich wol bereit wären zu noch weiteren Anstrengungen für die diesjährige, die hundertjährige Schillerfeier. Wie das? Mit Einem Worte: ob nicht diesmal eine Schillerfeier in größerem Style ermöglicht werden könnte?

Wenn ich jetzt zurückdenke an die Tage nach dem großen Schillerfeste in Wien, an die Nachrichten aus Berlin, wo die Feier an Rohheit der Volksmasse so traurig zu Grunde ging, an den gerechten Stolz der Wiener, daß sie, obwol so lange äußerlich abgesperrt von literarischer Gemeinschaft mit Deutschland, den großen Dichter so großartig gefeiert, so maßvoll unter Umständen, welche zur Ausschweifung geradezu verlockten, und doch so innig, so wahr, so enthusiastisch — dann ergreift mich tiefe Rührung. Und gar erst, wenn ich zurückblicke auf die Entstehung des großen Festes, auf die dürftigen Anfänge, o, wie dürftig und gering waren sie, fast hoffnungslos!

Zu meiner Schande muß ich gestehen, daß mich die Frage jener Schriftsteller unvorbereitet traf. Ich hatte nur an die Feier im Theater gedacht, und ich habe eigentlich keine Neigung für die Jubiläen, welche so gewiß festbedürftig aufge-

putzt werden nach Verlauf von zwei Jahrzehnten und noch einem halben Jahrzehnt. Das war nun freilich hier ganz anders bei dem hundertjährigen Geburtstage unseres geliebtesten Dichters; aber dennoch war mein Gedanke nicht über den künstlerischen Kreis einer Feier hinausgegangen.

Ich habe außerdem keine persönliche Neigung für öffentliche Demonstrationen, welche fast immer die Uebertreibung sachgemäß in sich großziehen, und — was das Aergste war — ich glaubte nicht, daß ein Dichterfest im Vaterlande so allgemeine Theilnahme wecken könnte. Die vielen künstlichen Feste in Deutschland hatten mich abgestumpft. Ich bin kein Gegner derselben gewesen, weil ich gar nichts einwenden möchte, daß die Menschen ihr Leben sammeln auf allen möglichen Punkten und daß sie wichtige Zwecke oder Personen feiern. Aber meine persönliche Art hat keinen Zug für dergleichen. Dazu kam die Erinnerung an die hundertjährige Goethefeier 1849, welche doch eigentlich eindruckslos verblieben. Daß Schiller dem großen Publicum viel näher steht, wußte ich wol, ebenso daß er gerade in Oesterreich von unermeßlicher Popularität; aber der Gedanke eines großen, öffentlichen Festes war mir doch überraschend.

Ich schwieg zunächst und hörte die Meinungen der Männer, welche sich ja mit der Idee schon beschäftigt hatten und welche das erreichbare Material berührten, unter welchem das Burgtheater figurirte. Sie hegten übrigens selbst keine gar großen Erwartungen und gingen davon aus, daß das Fest wol nur in engerem Kreise gefeiert werden könnte.

Diese Mittheilungen weckten erst meine Phantasie; der alte Zauberklang des Namens Schiller that das Seine, der Widerspruch erhob sich in mir gegen eine dürftige Feier in kleinem Kreise — „Größeres sei doch nicht möglich!" war gesagt worden. „O doch," hieß es nun auf einmal, „für Schiller ist in Wien das Größte möglich!" — „Aber wie? Wie sollen wir das anfangen?" — „Wir nehmen die Adreßbücher und Schematismen und wenden uns an alle Corporationen mit der Anfrage." — „Und erhalten keine Antwort!" — „Wir verlangen keine, wir laden sie zu einer Vorbesprechung. Auf den Namen Schiller hören Alle; es werden Verschiedene kommen, es werden sich Vorschläge melden, diese werden Anknüpfungen bieten, der Plan wird sich bilden, wird sich praktisch erweitern, nicht blos theoretisch wie unter uns Wenigen." — „Aber in dieser Zeit tiefer politischer Aufregung wird man uns Zusammenkünfte gestatten, Vorbereitungen zu einem großen öffentlichen Feste?!"

Das wußten wir Alle nicht, aber wir hatten uns gegenseitig aufgeregt und gesteigert; wir vereinigten uns zu den Aufforderungen in so großem Umfange.

Sie entsprachen unseren kühnsten Erwartungen. Männer aus allen Kreisen erschienen, das Rad kam ins Rollen, und die Männer, welche an jenem Nachmittage bei mir gewesen, setzten einen Eifer, eine Arbeitskraft daran, fanden so nachdrückliche Unterstützung von Seite aller Zutretenden, daß ein Fest von unerhörter Fassung skizzirt werden konnte.

Und die Erlaubniß zur Ausführung? Ach! sie lag noch im gefährlichsten Zweifel, als schon alle Vorbereitungen fertig waren. Der damalige Minister Herr v. Thierry sagte zu mir, ich sei als Director des Burgtheaters eine officielle Person, welche die Verantwortlichkeit übernehmen müßte. Er war ein kleiner Mann, der fortwährend schnupfte und der mir kategorisch eröffnete, ich müßte für alle Folgen einstehen. — „Was wird das zu bedeuten haben, Excellenz, wenn ich für üble Folgen einstehen soll? Nichts. Viel wichtiger ist, daß Sie, wie Sie gethan, an meine Kenntniß des Wiener Publicums appelliren, weil ich als Theater-Director zehn Jahre lang Gelegenheit gehabt hätte, es zu studiren. Sie fragen mich aufs Gewissen, ob bei der jetzigen aufgeregten Stimmung ein Fest von solcher Ausdehnung, mit einem Zuge durch die ganze Stadt, mit Reden auf öffentlichem Platze vor Tausenden von Zuhörern nicht ein übermäßiges Wagniß sei? — Nein, erwidere ich, meines Erachtens ist es in diesem Falle kein übermäßiges Wagniß, weil es ein Dichterfest, weil es ein Fest Schiller's ist. Wir können mit Recht sagen: die Regierung schenkt den Wienern großes Vertrauen, rechtfertigt ihr Wiener dies Vertrauen! — Und so weit ich die Wiener kenne, Excellenz, werden sie's rechtfertigen. Sie hegen eine reine, tiefe Liebe für Schiller, es wird für sie ein Ehrenpunkt sein, das Fest ihres großen Dichters rein und unbefleckt zu erhalten."

Dazu schüttelte er das Haupt.

Das Fest versank im Entstehen. Nur eine Aussicht blieb, die Aussicht auf einen directen Weg zum Kaiser.

Auf diesen Weg ward all unsere Hoffnung gesetzt, und wir hatten guten Fug zu dieser Hoffnung. Wie oft in Theaterfragen, die ja leicht die wichtigsten Fragen des Staates berühren, hatte eine freie Entscheidung unerreichbar geschienen, und die freie Entscheidung war jedesmal gewonnen worden, wenn es gelang, die Anfrage um ein liberales Zugeständniß an den Kaiser selbst zu bringen. „Wallenstein's Lager" —

um nur Eines dieser Beispiele anzuführen — war uns wieder entzogen worden wegen des Capuziners; es war gelungen, den Kaiser selbst zu fragen, und das Lager war unser sammt dem Capuziner. Und so geschah's auch hier; unsere Hoffnung erfüllte sich ganz; in aller Kürze und Einfachheit gewährte der Kaiser die volle, unbeschränkte Ausdehnung des Schillerfestes.

Vom Praterstern aus zog der unabsehbare Fackelzug durch die Leopoldstadt, durch die ganze innere Stadt bis zum Paradeplatze. Zwei Knaben, die Söhne des Grafen Franz Thun, trugen den Lorbeerkranz für Schiller, und die unermeßliche Menschenmenge auf den Straßen, an den Fenstern, auf den Dächern rief kein anderes Wort als Huldigung auf Huldigung für den großen Dichter, Jubelruf auf Jubelruf, wenn die Knaben mit dem Lorbeerkranze vorüberzogen. Die Wiener rechtfertigten vollständig das in sie gesetzte Vertrauen, und auf dem Paradeplatze, wo wir ein colossales Standbild Schiller's aufgerichtet — Dank der rasch schöpferischen Kraft des Bildhauers Meixner — wo die weite, freie Fläche bedeckt war von vielleicht dreißigtausend Menschen, und wo diese Dreißigtausend in einer Ruhe harrten wie im Parterre des Burgtheaters, wo ich eine Rede zu sprechen oder vielmehr zu schreien hatte, da vernahm man nicht einen Ruf, der was Anderes als Schillerfeier bedeutet hätte. Die Antwort auf meine Hochrufe kam wie Meeresbrausen heran, aber rein und einstimmig; Jubelruf auf Jubelruf für jede Eigenschaft Schiller's, die genannt wurde, stieg in die Lüfte, und jeder Ruf war rein, rund, donnernd wie das reine Element der Liebe zum großen Dichter; das Echo von der Stadtseite brachte die Rufe zurück wie eine harmonische Bestätigung des einen gesammelten Sinnes für Friedrich Schiller.

Und ebenso ohne die geringste Störung verlief sich die Menschenmenge. Es war Alles gelungen, wie es die kühnste Phantasie sich vorstellen gekonnt, und voller Freude eilte ich am Morgen darauf zum Minister Thierry, der mich zu sich berufen. Ich meinte eines Wortes der Zufriedenheit sicher gewärtig sein zu dürfen. Ich hatte mich geirrt; er hatte kein solches Wort, wol aber die Forderung, daß die Schiller-Statue sogleich beseitigt werden sollte, weil sie zu Demonstrationen Anlaß geben könnte.

Meine Begleiter, zwei vornehme Herren, verbeugten sich; ich widersprach. Das Fest war auf mehrere Tage ausgedehnt; an diesem Abende sollte es im Sophiensaale literarisch gefeiert werden, die Elite von Wien war dazu angesagt, die ganze

Stadt wußte, daß Schillertage angekündigt waren, es wäre ein herausfordernder Mißklang, ein Mißtrauenszeichen auffälligster Art gewesen, wenn am zweiten Tage das Standbild des Dichters beseitigt worden wäre.

Es blieb denn nichts übrig, als wiederum beim Kaiser selbst anfragen zu lassen, und vom Kaiser kam wiederum die Antwort: Die Statue Schiller's bleibt stehen.

Bekanntlich schenkte der Kaiser den Platz selbst zu einer dauernden Bildsäule des Dichters und gab ihm den Namen Schillerplatz.

Bekanntlich soll das neue Burgtheater auf diesen Platz kommen.

Möge der Tag bald erscheinen, an welchem wir Schiller und sein Schauspielhaus dort stehen sehen! Wien hat die Schiller-Statue und ein neues Burgtheater verdient.

XXI.

Schillerfest und Burgtheater hingen aufs engste zusammen. Man hat „draußen" im Reiche gar keine Vorstellung davon, wie die Schiller'schen Dramen hier die Seele der Anziehungskraft sind, welche das Burgtheater auf das große Publicum ausübt, die Seele der Hochachtung, welche dem Burgtheater gezollt wird. Schiller's Worte im Burgtheater sind den Oesterreichern wie ein Evangelium. Man findet in Schiller's Worten die Wahrheit, die Würde, die Tugend und die Schönheit ganz und gar. Niemand bezweifelt sie, Jedermann sind sie ein Genüge, eine Erhebung; man glaubt an sie wie an eine moderne Offenbarung. Ein Schiller'sches Stück in ungenügender Darstellung begegnet heftiger Entrüstung im Publicum. Da fühlt sich Jeder berufen, ein Tempelwächter zu sein.

Deßhalb war es ein Wagniß, das „Demetrius"-Fragment aufzuführen. Mit dem bloßen Anfange eines Stückes, mit dem grellen Abreißen des Stückes konnte Schiller compromittirt erscheinen, und das hätte man nicht vergeben.

Allerdings bot die große Verehrung Schiller's doch auch eine Garantie. Gerade ein solches Publicum brachte ja eine Pietät mit, welche auch einem bloßen Fragmente gegenüber dankbar ist. Gerade der jähe Schluß konnte eine elegische Stimmung wecken, konnte den Sinn hinüberlenken vom unvollendeten Kunstwerke auf das vorzeitige Todesschicksal des Dichters.

Darauf rechnete ich. Ich hoffte, das Publicum werde sagen: So viel hat uns Schiller noch gegeben, seien wir dank-

bar, daß wir seine letzten Scenen auf unserem Burgtheater sehen können!

Und so lautete denn auch wirklich die Schlußmeinung des Publicums.

Wir schließen die Fragments-Vorstellung natürlich mit dem Monologe der Marfa, die kleinen Zusätze, welche noch vorhanden sind, fallen lassend. Jener Monolog ist wenigstens ein Schluß der großartigen Exposition, welche uns Schiller voll gegeben: erst den prachtvollen Reichstag zu Krakau, dann in Rußland die Mutter des Prätendenten und mit dem Patriarchen den Blick in die russischen Verhältnisse. Als Schluß einer Exposition macht sich auch der Abgang Marfa's theatralisch wirksam geltend. Man hat doch eine volle Einsicht, ein volles Interesse gewonnen; auf die Ausführung hat man ja von vornherein verzichtet.

Während der Vorbereitungen zum Schillerfeste probirten wir unablässig den „Reichstag", welcher ja in erster Linie zu den Vorbereitungen des Schillerfestes gehörte. Diese Reichstagscenen müssen scenisch vollendet auftreten, dann wirken sie außerordentlich. Sie enthusiasmirten das Publicum. Die Shakspeare-Studien waren uns zu statten gekommen, ein stürmisches Ensemble so darzustellen, daß jeder Zuschauer und Zuhörer den bloßen Theaterbegriff vergessen mußte. Dies ist ja das Endziel eines guten Theaters: die Wirkung der Kunst hervorzubringen, ohne daß die einzelnen Hilfsmittel der Kunst bemerkt werden.

Zu einer der vorhandenen Fortsetzungen des Fragments konnte ich mich nicht entschließen. Sie sind zu schwach. Einer der Fortsetzer hatte mir geschrieben: Sie sind es Schiller schuldig, das Vorurtheil gegen mich fallen zu lassen; denn hier handelt sich's um Schiller! — Ich hatte ihm geantwortet: Eben deßhalb, weil es sich um Schiller handelt, kann ich eine Fortsetzung nicht aufführen, welche dem Schiller'schen Anfang nicht gerecht wird.

Damit habe ich übrigens nicht sagen wollen und will ich durchaus nicht sagen, daß ein voller Schiller'scher Maßstab an eine solche Fortsetzung angelegt werden müsse. Eine nur leidliche Fortsetzung wäre mir sehr willkommen gewesen, um das Schiller'sche Fragment als organischen Theil eines ganzen Stückes dem Theater einzuverleiben. Wenn solche Fortsetzung nur allenfalls theatralisch bestehen kann hinter Schiller's glänzender Exposition, dann erachtete ich sie als einen Gewinn für die deutsche Bühne. Den Ansprüchen an Schiller brauchte sie nicht Rede zu stehen.

Aber es ist kaum Aussicht vorhanden, daß wir je eine solche Fortsetzung erhalten werden. Die Arbeit ist unter allen Umständen undankbar. Nicht gerade im Theater, aber gegenüber der Kritik. Wer von Talent hat die Entsagung, nur dem Theater zu nützen, sich selbst aber jedenfalls auszusetzen, auch wenn er im Theater zur Noth befriedigte! Und wer sich dem undankbaren Wagnisse hingäbe, der müßte jedenfalls von der ersten Scene Schiller's anfangen, seine Fortsetzung einzuleiten, der müßte Schiller ändern und streichen. Wer entschließt sich dazu!

Ich bin außer Zweifel, daß Schiller diese anderthalb Acte vielfach geändert hätte, wenn er zur Ausführung des ganzen Stückes gekommen wäre. Wie dieses Fragment jetzt dasteht, ist es auf ein Riesenpersonal angelegt, welches keine Bühne der Welt stellen kann. Die Polen nehmen jetzt schon ein ganzes Personal in Anspruch, und doch haben sie nur einen episodischen Antheil an der Entwicklung des Ganzen zu erwarten; außer Marfa und dem Patriarchen fehlt die ganze russische Welt noch, der Czar Boris Godunoff an der Spitze. Das hätte Schiller, der während seiner letzten fünf Jahre in fachmäßige Berührung mit dem Theater getreten war, der namentlich mit Iffland, damals Director in Berlin, in diesem Betracht verkehrte, das hätte Schiller ganz gewiß berücksichtigt. Und er war von einer staunenswerthen Energie gegen seine eigene Schrift, sobald er mit seinem großen Compositions-Blicke seine Entwürfe ansah und endgiltig ausführte. Schonungslos pflegte er da vorzugehen gegen das Vorhandene. Ich erinnere nur an seine Umarbeitung des „Egmont", welche Diezmann in Leipzig in Druck gegeben. Da ändert Schiller Goethe resolut, oft radical, und gegen seinen verehrten Freund Goethe war er sicherlich noch viel schonender als gegen sich selbst. Gerade so wie mit dem „Egmont" würde er mit dem „Demetrius" vorgegangen sein.

Wie leicht, wie scharf hatte er in dieser „Egmont"-Reform Alles beseitigt, was die dramatische Schwäche des „Egmont" ausmacht! Diese Schwäche besteht darin, daß die Gegensätze im Stücke einander vorsichtig aus dem Wege gehen fünf Acte lang. Das Zusammentreffen der Gegensätze bildet aber das Drama. Nur ein einzigesmal, nur im vierten Acte, begegnen sich Egmont und Alba. Freilich fielen bei der Schiller-schen Reform einige der hundert Vorzüge des Goethe-„Egmont", welche eben in dem ruhigen Gange des Goethe-Stückes wurzeln, und Goethe selbst schüttelte den Kopf zu solcher Dramatisirung seines „Egmont". Er war eben in erster und letzter Linie

nicht so dramatischer Componist wie Schiller, dessen Dramen just durch ihre Compositionskraft der Schatz des deutschen Theaters sind. Wer aber so am „Egmont“ verfuhr, wie wäre der mit seinem Eigenthume, mit dem nur skizzirten „Demetrius“ umgesprungen!

Das Schicksal hat ihn weggerissen. Nehmen wir Abschied.

Bei diesem Begriffe „Aenderungen“, welcher den Theater-Dirigenten alle Tage zudringlich antritt, drängt sich ein Scribe-sches Stück vor, welches wir in diesem Jahre 1859 neu brachten. Es waren Standesänderungen nöthig, um den Zutritt des Stückes zu ermöglichen; vornehme Leute mußten minder vornehm auftreten. Es waren die „Feenhände“ — „Les doigts de fée“.

Das Stück behandelt sehr dreist eine sociale Frage: was sollen hochgeborene Mädchen thun, wenn sie nicht reich genug sind und keinen Gatten finden, und keinen Anhalt finden in der Welt? — Sie sollen arbeiten. — Das zu antworten hatte Scribe die Dreistigkeit in diesen „Feenhänden“. Und das führte er gründlich durch in der Handlung dieses Stückes, und dies Stück wurde auf dem ersten Theater Frankreichs, auf dem Théâtre Français, aufgeführt.

Nun muß man freilich nicht glauben, daß dies Théâtre Français ein ähnliches Publicum habe wie das Burgtheater, eine ähnliche Atmosphäre von officiellem, aristokratischem, vornehmem, rücksichtsvollem Wesen. O nein! Es erhält zwar eine Subvention von der Regierung; aber Hofrücksichten beeinflussen es gar nicht. Sein Publicum ist in keiner Richtung exclusiv, es ist das Publicum der gebildeten Pariser. Es hat zudem eine republikanische Schauspieler-Verfassung, innerhalb welcher es sich im Wesentlichen selbst regiert durch Stimmenmehrheit seiner Sociétairs (so heißen die lebenslänglichen Mitglieder), und diese Verfassung bringt es mit sich, daß es immer in unmittelbarer Berührung bleibt mit Sitte und Anschauung der lebendigen französischen Welt. Es gestattet also eine viel freiere Wahl im Thema seiner Stücke, es gestattet eine freiere Sprache als das Burgtheater. Aber auch für dies Théâtre Français war solch ein sociales Thema wie in den „Feenhänden“ immerhin spitz und ein wenig dornig. Die Schwierigkeit wurde dadurch erhöht, daß Scribe den französischen Dramatikern zu lange lebte, wirkte und — reussirte. Der alte Herr brachte nach vierzigjähriger enormer Theaterthätigkeit immer noch wirksame Stücke, welche dem jüngeren Geschlechte den Raum beengten. Das junge Geschlecht tadelte,

schalt, verleumdete wol auch die ungenügende Fähigkeit des alten Herrn. Der „Bindfaden“ — „la ficelle“ — war das Stichwort des Tadels. Man sähe überall den „Bindfaden“, an welchem die Scribe'schen Puppen durch die Acte hindurchgeleitet, an welchem die Acte selbst zusammengehalten würden. Das hat sich später gerächt. Als er gestorben war, kamen gröbere Compositionen an die Reihe, und ein Kritiker rief: Eh bien! den Bindfaden sind wir los, aber was haben wir nun? Den „Strick“ — „la corde“.

Nun, diese Opposition gegen Scribe kam bei diesen „Doigts de fée“ zum Ausbruche. Das dreiste sociale Thema bot den Anlaß, aber auch nur den Anlaß. Der Neid war die Grundursache; die Aufnahme des Stückes wurde bei der ersten Aufführung heftig bestritten. Das lockte mich nur, es kennen zu lernen. Scribe hatte in Folge der bestrittenen Aufnahme wirklich Aenderungen gemacht; das gedruckte Buch enthielt sie, und ich fand das Stück trotz der Pariser Tonangebung, die ich seit lange kannte, interessant und unterhaltend. Das Publicum in Paris ist auch dieser Meinung geworden, und das Stück hat sich gehalten.

Ich wollte es geben und stand mit dieser Absicht vor einer hohen Mauer im Burgtheater. Das arme vornehme Mädchen Helene, welche durch Arbeit ihr Leben sichern will, ist nicht mehr und nicht weniger als eine Herzogin. Dafür eine Erlaubniß zu hoffen, wäre Vermessenheit gewesen. Für unsere Zwecke, meinte ich also, ist das Mädchen ebenso gut, wenn sie ein bloßes Edelfräulein ist! Demgemäß degradirte ich die ganze Familie, und — das Stück kam zur Aufführung und gefiel trotz des Putzmachergeschäftes, welches Helene errichtet hat.

Unter solcher Standesbeschränkung nahmen auch wir in Wien Theil an dem dreisten socialen Thema eines Lustspiels, und das Samenkorn wird keimen bei unseren Lustspiel-Poeten.

Praktisch hat es sich wie ein socialer Scherz schon fortentwickelt, als das Stück bei anderen Hoftheatern anklopfte. Die Herren Intendanten waren sehr ungehalten, daß man einem Edelfräulein so etwas zumuthen könnte. Jetzt kam die Standeserniedrigung beleidigend an den kleinen Adel: diesen Herren mitten unter Herren „von“ war das Edelfräulein empfindlich. Was bei uns Rettung gewesen, war dort Verbrechen; dort hätte man allenfalls die arme Helene wieder zur Herzogin machen können; die Herzogin lag ferner, und mit ihr wurde die ganze Mesaventure chimärisch.

Die Moral davon lautet: Sociale Lustspiele sind ein wahrer Schatz für die Bühne, denn sie führen ins organische Leben des Publicums, berühren also die Charaktere viel intimer, als dies bloße Situations-Lustspiele können. Aber sie finden auch am schwersten Zutritt und beleidigen das Publicum am leichtesten. Wandlungen des Lebens, welche erst im Zuge begriffen sind, haben auf der Bühne einen sehr schweren Stand, denn das Publicum spaltet sich in Parteien für das erst Werdende. Es weint und lacht einträchtig nur über das Fertige, welches in die Gewohnheit der Menschen übergegangen ist.

Sind aber sociale Lustspiele einmal durchgedrungen, dann sind sie von langer Dauer auf der Bühne, denn sociale Reformen, welche durchgeführt worden sind, haben eine sehr zähe Lebenskraft.

Molière, der so oft fälschlich empfohlen wird, ist ganz besonders lehrreich in der Theaterfrage vom socialen Lustspiele. Molière hat es trefflich verstanden, seine Stücke durch sociale Züge zu befruchten. Nur zu befruchten. Er versuchte es nie, neue sociale Verhältnisse aufzustellen, aber er knüpfte seine Charaktere da an, wo sie mit gesellschaftlichen Schäden zusammenhingen, und dadurch gelang es ihm, Charakter t y p e n zu schaffen. Zum Beispiele den Tartuffe. Zum Theile deßhalb genießt er in der französischen Literatur ein so großes Ansehen, er, der französische Schauspieler in der französischen Literatur, wie Shakspeare, der englische Schauspieler in der englischen Literatur. Vielleicht weil sie als Schauspieler die socialen Schwierigkeiten des Lebens doppelt empfanden, hatten sie in sich die Fähigkeit des Ausdruckes dafür tiefer entwickelt.

Molière's Ansehen ist noch im heutigen Frankreich außerordentlich. Nicht blos beim Bourgeois, welcher die Statue des Comödiendichters an der Straßenecke mit Behagen anschaut, sondern auch beim vornehmsten Literaten. Molière ist eben Gründer der französischen Comödie von socialem Charakter, und er vollbrachte dies mit nacktem realen Talente. Er lehrte nicht, sondern er zeigte.

Er hat die gleichzeitigen Spanier und Italiener fleißig benützt — kein Franzose fragt danach. Sie sind in dem Punkte der Aneignung oder, wie es jetzt heißt, der Annexion von weitestem Gewissen. Dumas der Vater hatte einmal die Naivetät, zu erklären: Ja, es ist wahr, ich habe diese zwei Scenen meines Lustspiels einem alten Stücke blank entlehnt, aber in jenem alten Stücke machten sie keine Wirkung, in dem meinigen wirken sie gut. Ich habe also ein Recht gehabt, sie

mir anzueignen, und nun sind sie mein, denn ich hab' sie zur Geltung gebracht. — Die Franzosen widersprachen nicht.

Ebensowenig kümmerte man sich bei Molière darum, woher er sich versorge. Dieser Kummer ist nur eine neidische Neigung in Deutschland. Was in Frankreich der Landsmann verarbeitet und fertig bringt, das ist des Landsmannes, das ist ein nationaler Erwerb; kein literarischer Commissär fragt nach dem Ursprungszeugnisse. Deßhalb sind wir auch jetzt mit dem literarischen Eigenthumsvertrage so arg im Nachtheile. Wir selbst denunciren jeden unserer Landsleute, wenn er etwas von Franzosen entlehnt, den Franzosen fällt das nicht ein. Zur Erleichterung dient ihnen freilich, daß sie gar nicht kennen, was bei uns geschrieben wird. Kommt doch einmal dem Franzosen etwas zu von unserer Literatur, dann beleckt er es mit seiner nationalen Zunge so lange, bis der fremde Ursprung unkenntlich geworden und der Nachweis der Entlehnung kaum möglich bleibt. Solch ein literarischer Vertrag zwischen einem nationalen Volke, wie die Franzosen sind, und einem kosmopolitischen Volke, wie wir sind, wird stets die Wirkung haben, daß das kosmopolitische Volk alle Kosten zahlt, was wir denn auch redlich thun oder thun müssen.

Ich komme auf Molière und unser literarisches Verhältniß zu den Franzosen, weil wir Anno Neunundfünfzig wieder einmal den Versuch machten, ein Molière'sches Stück neu in Scene zu setzen.

Von Zeit zu Zeit übersetzt ein Literat, der viel Zeit hat und nicht genug eigene Schöpfungskraft besitzt, die älteren Stücke fremder Literatur in neues Deutsch und macht uns in den Zeitungen begreiflich, daß es ganz unclassisch von uns sei, die classischen Stücke hochgebildeter Völker auf unserer Bühne zu vernachlässigen. Namentlich die Lustspiele, da es uns doch an Lustspielen so sehr gebreche. Namentlich Molière — setzt er hinzu — der Vater des französischen, ja des europäischen Lustspieles, verschwinde auf ganz unverantwortliche Weise vom deutschen Theater!

Das lassen wir uns gesagt sein und setzen wieder einmal ein neu übersetztes Stück von Molière in Scene, und rufen uns, wie ich oben versucht, sorgfältig ins Gedächtniß, daß Molière die größte Bedeutung habe für die Composition des Lustspiels, und sind dann ganz erstaunt, wenn die Wirkung ausbleibt auf unserer Scene.

So ging es uns in diesem Jahre mit dem „Geizigen". Wir wiederholten ihn vor leerem Hause.

Woran liegt das? Man gibt ja doch diese Stücke heute

noch im Théâtre Français regelmäßig, und die Franzosen finden das gut und löblich. Ja, in ihrem eng nationalen Wesen leben die alten Theater-Traditionen noch; die Franzosen sind bewundernswerth conservativ in ihren Künsten. Wir sind es nicht. Wenn wir diese alten Stücke trefflich dargestellt im Théâtre Français sehen, so müssen wir uns sehr stacheln mit literarischen Sporen, um ihnen einigen Geschmack abzugewinnen; eigentlich finden wir sie insipid, grob, veraltet. Alte, unverlöschliche Linien der Lustspielwirkung erkennen wir wol, aber es sind uns nur Linien zu Studien. Der Inhalt, welchen sie einkreisen, ist uns längst fad geworden; wir wollen Lustspielverhältnisse unserer Tage. Das geht so weit, daß selbst Krankheitssymptome unserer Tage in Molière's Form nicht mehr bei uns wirken. Die Frömmelei war in den Dreißiger- und Vierziger-Jahren sehr sichtbar in Deutschland und sehr verhaßt; man freute sich in Leipzig wochenlang voraus, daß zum Neujahrstage Molière's „Tartuffe" aufgeführt werden sollte. Der Neujahrstag kam, „Tartuffe" kam auch und — machte gar keine Wirkung.

Summa: schätzbares Material für Theater-Studien ist noch lange kein Material für's Theater selbst.

Der Sinn ist aufzusuchen, in welchem Leute wie Molière geschrieben, der Sinn, durch welchen sie so stark gewirkt. Nur wer den Sinn entdeckt und gleichzeitig Talent hat, wird durch dies Studium dem jetzigen Theater nützen. Er wird nicht die Prügelscenen wiedergeben — der Stock wird überall abgeschafft, und auf unserem Theater sollen Prügel einen lustigen Eindruck machen! — sondern er wird, wie Molière seinerzeit, Schwächen und komische Leidenschaften heutigen Tages zu Ausgangspunkten nehmen, aber er wird uns nicht beweisen wollen, daß der Geiz etwas Komisches sei, weil er es in roherer Zeit gewesen sein mag.

Wer so vorgeht, der wird dann auch begreifen, daß zum Beispiele unser kritisches Vorurtheil gegen politische Lustspiele im Wesentlichen altmodisch geworden und der Revision bedürftig ist. Unsere Zeit ist politisch. Hier liegen also auch Neigungen und Schwächen, welche dem Lustspiele, dem Theaterstücke gegenwärtigen Lebens, angehören und in demselben ehrlich wirken können, nicht blos künstlich. Ein heutiger Molière würde uns das nachdrücklich zeigen. Kurz, das Theater, und auf dem Theater insbesondere das Lustspiel hat es mit dem lebendigen Leben zu thun.

Hierin liegt auch die Lebensgefahr für unsere Hoftheater,

welche sich aus höfischer Tradition gegen neu pulsirendes Leben abzusperren suchen. Gelingt ihnen dies, so gelingt ihnen auch ihr Tod.

Jedes Wesen hat seine eigenthümliche Lebensgefahr. Die der heute noch bestehenden Hoftheater liegt in den Rococco-Principien, welche sie sich auferlegen zu höchsteigener Strangulirung.

XXII.

Die Rollen des Cromwell und des Geizigen, welche 1859 in Rede gekommen sind, führen zur Schilderung eines unserer ersten Schauspieler, des Herrn La Roche.

Um diese Zeit schon machte der unerbittlich nagende Zahn der Zeit auch an ihm seine Gewalt geltend. Unscheinbar vielleicht für das Publicum, empfindlich für die Näherstehenden. Nicht in Gesundheit und heiterer Lebensfähigkeit, durchaus nicht! La Roche hat eine jener unverwüstlichen Naturen, welche bis in hohes Alter, wol bis in höchstes Alter standhaft vorhalten. Jener Zahn machte sich da geltend, wo er es immer thut: an unserer schwachen Stelle, da, wo wir gesündigt haben unser Lebenlang; da nagt er zuerst wirksam.

Eine Grundbedingung der Schauspielkunst ist die Gedächtnißkraft — an ihr nagte jener neidische Zahn zuerst wirksam bei Herrn La Roche.

Die Gedächtnißkraft ist für den Schauspieler so wichtig, wie die Blutbeschaffenheit für jeden Menschen. Wenn die Worte dem Schauspieler nicht ohne Schwierigkeit gegenwärtig sind, so ist er im Einzelnen wie im Ganzen gelähmt; er ist dann wie ein Soldat, der schießen soll und der mit dem Laden nicht fertig wird.

Eine leider zahlreiche Gattung alter Schauspieler steht neben der jungen Generation wie eine Armee mit Vorderladern und Kapselaufsetzern neben einer Armee mit Hinterladern. Diese schießt zehnmal, ehe jene einmal schießt, und jetzige junge Schauspieler, welche festes Memoriren so früh vernachlässigen, können früh als todt betrachtet werden. Die alte Schießweise geht im heutigen Schauspiele gar nicht mehr.

Es ist nicht zu verkennen: die junge Generation der Schauspieler, in einer geistig bewegten Zeit eingeschult, hat im Lernen der Rollen einen großen Vorsprung. Keineswegs vor Allen. Wir hatten am Burgtheater Mitglieder der älteren Generation, welche in Gewissenhaftigkeit des Memorirens mustergiltig waren, Anschütz an der Spitze und Frau Rettich

— die Frauen lernen immer gut — und Fichtner wenigstens im besten Willen, nur behindert, leider schwer behindert durch sein hartes Gedächtniß. Aber der Vorsprung der Jüngeren ist überaus einleuchtend vor einer großen und wichtigen Gruppe des älteren Künstlergeschlechtes, welche gewissenhaftes Memoriren von Hause aus gering geachtet hat. Diese Gruppe schließt echte Darstellungstalente in sich, Namen von bestem Klange in der Theaterwelt, Leute, welche sich auf ihr Genie verließen und verlassen, welche die nothwendigen Hilfsmittel der Kunst geringschätzten und schätzen, directe Erben der Extempore-Comödie.

Ich glaube, sie sind auf eine gewisse Periode des deutschen Theaters, etwa auf die Jahre von 1815 bis 1830 zurückzuführen. Zahlreiche Talente, deren Entwicklung in jene Zeit fällt und die vorzugsweise aus Berlin stammen oder mit Berlin zusammenhängen, haben fast grundsätzlich das Memoriren obenhin behandelt und sich auf die Inspiration in der Schlacht verlassen, sich wol auch etwas zugute gethan auf die Fähigkeit solcher Inspiration, ganz wie in der Extempore-Zeit. Ludwig Devrient steht an der Spitze; er hat oft böse Dinge gesprochen, wenn er, der richtigen Worte unmächtig, im Drange der Schlacht eilig vorwärts mußte. Döring desgleichen ist viel zeitiger, als das Alter ihn dazu zwang, den Worten des Dichters aus guten Gründen ausgewichen, und La Roche ebenfalls. La Roche nicht in hohem Grade und nicht eben grundsätzlich, aber doch so, daß er seine reichen Darstellungsgaben empfindlich abgeschwächt hat durch Unsicherheit in den Worten. Er war es denn auch, gegen welchen Lußberger — wie ich früher erzählt — seine zornige Rede richtete, daß man keiner Rolle und keinem Stücke Genüge thun könne bei völliger Abhängigkeit vom Souffleur.

Mit aller Neigung nach dieser sogenannten genialen Richtung hat übrigens La Roche — zum günstigen Unterschiede von der Genialität Anderer — die Fähigkeit des Memorirens nie ganz eingebüßt. Das hat er mir einmal aus Aerger über mich nachdrücklich bewiesen. Ich hatte die Rollen des „Fräulein v. Seiglière" ausgetheilt, und er war unzufrieden, daß er nicht die Rolle des Marquis erhalten. Er stellte mich zur Rede, warum er sie nicht erhalten? Ich erwiderte ihm, daß ich keinen Destournelles hätte außer ihm, wol aber noch einen Marquis, und bei dieser Gelegenheit beklagte ich mich, daß er sich, seine Rollen und das Stück so oft im Stiche lasse durch Mangel an Promptheit, Raschheit und Festigkeit in den Worten, durch nothwendige Hingabe an den Souffleur. Wer den

Souffleur absolut brauche, der verliere die Beherrschung der Scene. Um mich Lügen zu strafen, kam er so ausgerüstet auf die erste Probe, daß er die Rolle des Destournelles vollständig innehatte. Ich hatte um Verzeihung zu bitten und that dies mit großem Vergnügen. Destournelles wurde gerade dadurch eine Meisterrolle von ihm, die beste neue Rolle, welche ich in achtzehn Jahren von ihm gesehen. Er konnte es also, und der Unterschied von anderen neuen Rollen war blendend. Und doch emancipirte er sich nicht vom Souffleur und ließ sich durch das Bedürfniß des Souffleurs wie oft! seine trefflichen Eigenschaften abschwächen.

Diese trefflichen Eigenschaften gruppiren sich um eine äußerst wohlthuende Lebenskraft, welche sein Spiel ausathmet. Sie sind eine schöne Wahrhaftigkeit, ein feiner Humor, wenn's noththut auch ein starker Humor, ein warmes Gefühl in bürgerlichen Rollen, eine noble Haltung in vornehmen Rollen, ein drastisches Darstellungstalent für chargirte Aufgaben, und für das Alles die ausdrucksvolle Mimik eines schön geschnittenen Kopfes und die Behendigkeit eines geschmeidigen Körpers.

Diese Eigenschaften, welche ihm durchweg leicht und natürlich zustehen, bilden in ihm das Ensemble eines ersten Schauspielers, wie es selten vorkommt.

Seine Schwächen sind am sichtbarsten in der Tragödie. Theils fehlt ihm für die Tragödie der Schwung des Geistes, theils die Höhe des Vortrages. Er hatte sich obenein — wahrscheinlich in Weimar — einen manierirten Ton dafür zugelegt, der aus dem Bauche geholt wird und auch ganz bauchrednerisch wirkt. So weit es anging, hab' ich ihn von tragischen Aufgaben, die er in ehrlicher Selbstkenntniß auch nicht liebte, ferngehalten, und leise Winke haben allmälig auch jenen manierirten Ton verscheucht.

Trotz dieses tragischen Mangels spielte er zwei Scenen des Königs Philipp sehr gut: den Monolog zu Anfang des dritten Actes und die folgende Scene mit Alba und Domingo. Ein Zeugniß für die Umfänglichkeit seines Talentes und leider auch ein Zeugniß, daß er aus Bequemlichkeit nicht hinreichend gewuchert mit seinen Kräften, nicht einmal mit den erworbenen Kräften; denn jene Scenen des Königs Philipp waren erworbene. Noch stärker trifft ihn der Vorwurf, daß er die Anwendung der ihm verliehenen Gaben vernachlässigt hat durch Geringschätzung des Wortes. Er war für Lust- und Schauspiel so reichlich ausgestattet, daß er bei fleißiger geistiger Arbeit ein Garrick hätte werden können.

Seine Schwächen sind ferner sichtbar in mancher komi-

schen Rolle, die er übertreibt. Da er andere fein-komische Rollen ohne irgend eine Uebertreibung spielt, so ist jene Uebertreibung ein Mangel an geistiger Gewissenhaftigkeit. Er schlägt dem geistigen Einwande gar zu gern ein Schnippchen im Sinne der alten Genie-Comödie, welcher die grelle Wirkung werthvoller ist, als die angemessene Wirkung. Namentlich mit den Beinen fällt er leicht in die alte grobe Comödie zurück, indem er übertrieben zittert und zappelt. Die Rolle des Vaters in den „Fesseln" verdirbt er sich durch unpassende Komik in einer Hauptscene. Er hat entdeckt, daß die Frau des Admirals im Nebenzimmer ist; diese Entdeckung ist tief erschreckend für den sittsamen Kaufmann, und er beutet diesen Schreck aus zu — grober Komik.

Ein fester Halt im Geschmacke geht ihm also mitunter verloren, und dieser Mangel entsteht dadurch, daß sein Geist nicht immer auf der Höhe unseres Geschmackes steht. Er hat einen lebhaften Geist, aber er hat ihn nachlässig hinschlendern lassen sein Lebenlang wie sein Gedächtniß, er hat ihm niemals höhere Nahrung verabreicht, er hat kein Buch gelesen, sondern sich mit dem Abfalle geistiger Brocken begnügt, welche das Tagesgespräch liefert. Dadurch hat er seine lebhafte Geisteskraft in untergeordneten Kreisen belassen, und auf diese Weise ist ihm außer dem Schwunge des Geistes, welchen ihm die Natur versagt, auch die höhere Kraft des Geistes entgangen, welche seinen Anlagen erreichbar war, welche sich aber nur durch Bildung entwickelt und steigert. Rollen von moderner, geistiger Bedeutung sind ihm deßhalb vielfach entzogen geblieben. Man konnte sie ihm nicht anvertrauen, wenn sie Schlagfertigkeit voraussetzen, wenn sie die Atmosphäre geistiger Ueberlegenheit nöthig haben.

Dies ist der Punkt, wo er inmitten des heutigen Schauspiels schon ins alte Register fiel.

Und das ist lediglich seine Schuld, denn er hat geistige Anlagen genug. Oder sage ich da zu viel? Ist es wirklich seine Schuld? Am Ende ist es doch nur die Schuld seiner Jugendzeit und seiner Laufbahn. Er stammt aus Berlin und hat seine Theater-Carrière in der Restaurations-Epoche von 1815 bis 1830 gemacht. Der Aufschwung unserer Nation wurde in dieser Periode niedergehalten, das geistige Leben wurde mehr und mehr gedämpft, und bei den Theatern war wenig oder nichts davon zu spüren. Die neuen Stücke von Houwald, Clauren, selbst von Raupach bewegten sich theils in trivialen, theils in schwächlich sentimentalen, theils in trocken verständigen Bahnen; ein höherer und zugleich lebensvoller Geist war

nicht vorhanden. Declamiren auf der einen Seite, Chargen auf der andern Seite bildeten das Schauspieler-Programm. Unter dem Grafen Brühl in Berlin war die Declamirschule in voller Blüthe, und der entgegengesetzte Pol, Ludwig Devrient, war durch wüstes Leben eigentlich von Hause aus gebrochen. Sein großes Talent, oder sagen wir richtiger sein Genie vermied mit gutem Instincte jedes Declamiren — er konnte es auch formell gar nicht, so viel ich von ihm weiß — er packte die Situation und eignete sich nur die Worte an, welche für die Situation entscheidend waren. Was wird man, wenn man als junger begabter Schauspieler da zusieht und zuhört? Declamirt man? Gewiß nicht, wenn man echtes Talent hat. Man sieht auf Devrient. Dieser hat gar Viele veranlaßt, das Wort gering zu achten, und La Roche namentlich war auf diese Richtung angewiesen. Das Declamiren war und blieb ihm so fern, daß er es sich nicht einmal so weit zu eigen gemacht hat, als es für manche getragene Partie einer Rolle nothwendig ist. Er, ein so guter Schauspieler, hat mich in großen Stücken oft in Verlegenheit gesetzt durch diesen Mangel. In „Antonius und Kleopatra“ kam die Beschreibung des phantastischen Zuges auf dem Cydnus an ihn. Er, Kleopatra und wir litten bitterlich darunter.

Das Beispiel Devrient's hat ferner die jungen Schauspieler veranlaßt, ernste Beschäftigung, ernste Studien gering zu achten — die Weinstube von Lutter und Wegener, wo Devrient täglich saß, war ja ein so wohlfeiles Beispiel! Gelehrte Schauspieler nahmen sich so trocken und hölzern aus neben dem Genie. Natürlich! Die Macht des Talentes ist freilich die Hauptsache. Daß die Macht des Talentes vertieft und erhöht wird durch Bildung, das war kein Gedankengang für die damaligen jungen Schauspieler. So entstand die gangbare Sitte, das Wort „ein denkender Künstler“ als Spottwort zu gebrauchen und sich Tag für Tag in Theater-Stichworten herumzudrehen, Tag für Tag wie Richard Wanderer die bequemen Citate aus den Theaterstücken zu wiederholen und sich damit recht geistreich zu finden.

Dieser Comödiantengeist figurirte auf unseren Bühnen wie lange! als Geist und entband sich selbstgefällig von der Lectüre eines guten Buches und vom Trachten nach weiterer Bildung, und die mit starkem natürlichen Talente Ausgerüsteten, wie La Roche, waren am ehesten in Gefahr, in diesem Fuselgeiste aufzugehen, sich um weitere Ausbildung nicht zu kümmern. Ihr Mutterwitz schaffte ihnen geistige Anerkennung in den Theaterkreisen, und mit dieser Anerkennung begnügten sie sich.

Glücklicherweise kam La Roche nach Weimar, wo der Goethe'sche Einfluß noch waltete, obwol der greise Dichter längst vom Theater ausgeschieden war. Dort hat er manche ernste und gute Theatersitte eingesogen, welche ihn namentlich zum ernsten Regisseur gebildet hat, als welcher er im Burgtheater kräftig gewirkt, kräftiger als einer der anderen Regisseure. Leider aber auch ohne die historischen Kenntnisse, welche für solches Amt unerläßlich sind und welche nur Anschütz besaß.

Die kleine Stadt Weimar hat ihm aber nicht Veranlassung genug geboten, das dolce far niente des Geistes ganz zu unterbrechen. Die Zeit der Lernjahre war bei ihm vorüber; gründlich verändert man sich nicht mehr, wenn man drei Jahrzehnte gelebt hat. Ist es ihm doch nicht gelungen, Berliner Sprachreize los zu werden; er lebt heute noch auf gespanntem Fuße mit Präpositionen, welche für eine Bewegung den Accusativ verlangen. Er hängt fest am Berliner Dativ und sagt bei undeutlichem Souffleur standhaft: „Ich gehe in der Stadt" für: „Ich gehe in die Stadt."

So ist es gekommen, daß er trotz lebhaften und witzigen Geistes in der geistigen Strömung unserer Zeit eigentlich nur die Blasen kennt. Die Stichworte nimmt er auf, der Grund derselben ist ihm nur ungefähr deutlich. Das hat ihn von vielen modernen Rollen ausgeschlossen, welche man ihm zutrauen sollte.

Er ist außerdem sehr launisch. Herrschbegierig in hohem Grade und deßhalb auch protectionslustig — Lord-Protector wurde er genannt — wird er leicht verstimmt, wenn das Regiment nach einem festen Principe vorgeht und ungern Ausnahmen gestattet. Wenn nun gar neue Rollen — stets eine unbequeme Anstrengung — in die Zeit solcher Mißlaune fallen, dann verleugnet er auch seine zahlreichen guten Eigenschaften und wirft diese Rollen zu den Todten. Selbst solche, die in seine alten Kategorien gehören. Im Jahre 1861 zum Beispiele brachten wir den „Winkelschreiber" neu. Der Kanzleirath darin gehört in sein bestes Genre, er spielte ihn aber wie ein Schüler. Das Stück gefiel und wurde oft gegeben — da fand er, daß eine Anstrengung am Platze wäre, rüttelte sich in die Rolle hinein und spielte sie von der fünften Vorstellung an vortrefflich.

Um es mit Einem Worte zu sagen: er gehört zu den Epikuräern im deutschen Schauspielerstande. Ist denn das was Uebles? O nein. Stoiker und Epikuräer sind Gegensätze, welche überall erscheinen und unserer Natur nach erscheinen müssen. Sie sind uns beim Theater um so willkommener,

je ausgeprägter ihre Physiognomien sind. La Roche ist einer der begabtesten Vertreter dieser epikuräischen Richtung. Licht und Farbe, Fleisch und Blut, Heiterkeit und saftiges Leben treten mit ihm in die Scene — wir werden nie vergessen, wie viel erfrischende, erquickende, meisterhafte Rollen er uns seit 35 Jahren vorgeführt, die Scene belebend und beherrschend im Lust- und Schauspiele. Sein alter Klingsberg, sein Cantal im „Fabrikanten" und eine große Zahl anderer Rollen, allerdings meist in Stücken von mäßigem Werthe — aber auch sein Muley Hassan, seine noblen Herren im höheren Schauspiele, seine feinen Cabinetsstücke, seine dreist ausgeführten und mit überlegenem Humor ausgestatteten Chargen in großer Zahl werden immer mustergiltige, kaum erreichbare Leistungen von ihm bleiben. Wir würden eine Hekatombe von wirklich blos „denkenden" Künstlern opfern, wenn wir dem alten Herrn die 35 Jahre vom Scheitel abstreifen und ihn wieder jung machen könnten.

In seiner Domäne, im Lustspiele, tummelten wir uns in diesen Jahren 1860, 1861, 1862 vorzugsweise herum. Die große Production schwieg, und ich versuchte mannichfach die einheimischen Talente für die kleine Production im heiteren Genre. Wir brachten: „Mit der Feder", „Die Gustel von Blasewitz", „Mein Sohn", von Sigmund Schlesinger, welcher die beste Anlage entwickelte für die weiter zu bildende Gattung der „proverbes" bei den Franzosen. Seine kleinen Stücke sind wirklich eine Weiterbildung dieser aphoristischen Form, welche gleichsam nur anfragt. Schlesinger antwortet auch auf die geistvollen Fragen, welche er aufwirft in diesen Aufzügen von höchstens drei Viertelstunden. Leider hat ihn die Journalistik allmälig ganz eingefangen und ihn mit ihrem Aussauge-system vom Theater abgezogen. Hoffentlich nicht für immer.

Ein recht gelungenes Stückchen dieser Viertelstunden-Gattung brachte Hollpein, seines Zeichens ein Maler, mit: „Er experimentirt", und auch der „Familien-Diplomat", von Arnold Hirsch, versuchte glücklich, eine neue Figur für Beckmann zu schaffen.

Der Lustspiel-Löwe dieser Jahre aber kam uns merkwürdigerweise aus dem römischen Alterthume. Wer hätte in „Plautus" oder „Terenz" ein neues Lustspiel gesucht für uns! Ich war ausgegangen, um eine jugendliche Liebhaberin zu suchen, und fand mit ihr in Breslau den „Winkelschreiber". Dieser mir ganz neue Titel stand auf dem Theaterzettel, und unter dem Personale desselben figurirte ein Fräulein Baudius, welches ich sehen wollte. Letzteres wurde mir nicht leicht; ich

sah Act für Act zu, und sie erschien nicht, das Stück hatte vier Acte, und der vierte Act neigte zum Ende und sie erschien nicht. Es war natürlich, daß mir das Stück zu lang vorkam.

Dies realistische Lustspiel von einem neuen Verfasser — Winterfeld — nach der römischen Grundidee geschickt einfach aufgebaut in unserer heutigen Bürgerlichkeit, wurde von Dessoir in Breslau eingeführt. Dessoir ist ein wichtiger Tragödienspieler, und er spielte diesen Winkelschreiber wie immer mit Geist, aber ohne den cynischen Humor, welcher für diese Rolle unentbehrlich ist. Die Wirkung war mäßig, aber — was für mich die Hauptsache — das heikle Thema, die Suche nach einem Vater, störte meine munteren Landsleute, die Schlesier, nicht, und so durfte ich hoffen, es werde auch die Oesterreicher nicht stören. Ich besetzte es im Zusehen und strich im Zusehen einen ganzen Act — da kam die Schlußscene und nun endlich auch Fräulein Baudius mit dem außerordentlichen und noch dazu schüchternen Ausrufe: „Mein Vater!" Zu Weiterem ließ ihr der Vorhang keine Zeit, und ich war zum erstenmale in der Lage, nach zwei Worten eine jugendliche Liebhaberin zu beurtheilen. Figur, Gang, feines Antlitz, schöne Augen und der Klang dieser zwei Worte hatten dennoch für mich hingereicht, und ich kam mit einem neuen Engagement und einem neuen Stücke nach Wien zurück.

Mit schüchterner Besorgniß reichte ich das Stück ein bei meiner Behörde. Die Besorgniß war nur zu begründet. Für ein junges Mädchen den Vater zu suchen auf dem Burgtheater, und ihn unter so erschwerenden Umständen zu suchen, jeglicher Familien-Moral zum Hohne, allen „Comtessen" zum Entsetzen, das war nicht nur ein Wagniß, es war ein Attentat.

Es wurde auch als solches angesehen. Umsonst hatte ich die schönsten Dinge gesagt in meinem Geleitschreiben über die unerläßlichen Bedingungen eines realen Lustspiels, über den Charakter eines ersten Theaters, welches doch nicht ganz für die Bedürfnisse von noch nicht verheirateten Comtessen eingerichtet werden könnte — ich wurde sehr unsanft angefahren, und mein Geschmack erschien bei dieser Ablehnung des „Winkelschreibers" in einem recht traurigen Lichte. Solche Unanständigkeiten aufs Burgtheater zu bringen, sei ein Zeugniß von — schweigen wir darüber! hieß der Schluß. Ich wurde geschont in den Vorwürfen, aber das Stück flog in Dante's Hölle.

Ich schämte mich, blieb aber bei meiner unanständigen Vorliebe für dies römische Stück und wartete auf eine gün-

stige Gelegenheit. Es schien mir sehr wünschenswerth, unter all diesen gebrochenen Tönen des modernen Lustspiels einmal die vollen Farbentöne der Komik zu bringen, damit das Publicum nicht verlernte, über echt komische Dinge zu lachen, welche der heidnisch-römischen wie der christlich-germanischen Zeit gemeinschaftlich sind und bleiben. Nichts ist nachtheiliger beim Theater als Ueberbildung und Ueberfeinerung des Publicums. Des „Gedankens Blässe" und der Sittsamkeit oft so dürre Convenienzen dem Publicum „angekränkelt" zu haben, ist „draußen" für manches absolut anständige Hoftheater Vergiftung geworden. Das gesund Natürliche will im Lustspiele sein Recht, sonst wird dem Lustspiele das gesunde Blut verdorben.

Ich mußte lange warten. Aber der erste Rath neben meinem Chef unterstützte mich immer wirksam, wenn das Ziel meines Strebens ein Lustspiel war, und mit seiner Hilfe fand sich endlich der glückliche Moment — der „Winkelschreiber" wurde freigegeben, er durfte auftreten, und er that, wie Jedermann weiß, seine Schuldigkeit außerordentlich. In seiner Kürzung und in der Darstellung mit vollen komischen Farben ist er ein unverwüstliches Repertoirestück geworden.

Und zwar nur im Burgtheater. Man sucht ihn „draußen" vergebens. Wo das feine Lustspiel fehlt, hat dies derbe Lustspiel nicht so glücklich wirken können, weil das geschulte Publicum fehlt. Die Schulung allein verleiht einem Publicum Geschmack und Tact für verschiedenartige Gattungen.

Freilich haben wol auch „draußen" die richtigen Talente gefehlt zur Darstellung. Herr Meixner und Beckmann waren bei uns wie geschaffen für Knifflich und Adam. Die immer etwas laute und vordringliche Komik Herrn Meixner's war da, wo sie verhalten bleibt und doch als Unverschämtheit unverkennbar zum Grunde liegen muß, sie war für diesen cynischen Winkelschreiber geradezu classisch.

XXIII.

Eine Theater-Direction hat in erster Linie danach zu trachten, daß ihr Repertoire mannichfaltig sei, mannichfaltig in der Gattung. Heute Tragödie, morgen Comödie und innerhalb dieser wechselnden Gattungen auch Abwechslung der Dichter.

Dadurch wird der Antheil des Publicums lebendig und, was von besonderer Wichtigkeit, er wird frisch erhalten. Neigung zu Manierirtheit wird vermieden, denn das Frische ist ein Gegensatz zum Manierirten, und die immer träge machende Hingabe an Modeformen wird unterbrochen. Das Urtheil end-

lich wird immer wieder erweckt, und nur ein immer waches Urtheil errettet die Schauspieler vor dem Schlendrian, zu welchem sie alle neigen.

Das Berliner Hoftheater war vor einem Jahrzehnt schon stark im Niedergange begriffen. Es meinte dies dadurch leugnen zu können, daß es in der Woche fünf bis sechs classisch Stücke gab und auf so classische Leistung pochend hinwies. Man fällt aber nicht blos über Holzstufen abwärts, man fällt auch über Marmorstufen, und zwar über letztere noch empfindlicher. Allwöchentlich fünf bis sechs classische Stücke geben, heißt die Classik mißbrauchen, heißt den Sinn für das Beste abstumpfen.

Die Folge war und ist, daß ein solches Repertoire bei der Uebersättigung und Theilnahmslosigkeit ankommt. Dann sucht die Direction verzweiflungsvoll nach Reizungen, geräth in die Auswahl seichtester Machwerke, verliert das bessere Publicum und überantwortet den sogenannten Musentempel am Ende willenlos der alltäglichen Unterhaltung. Und auch diese kann sie nicht mehr gewähren, denn ihre Schauspieler sind durch Eintönigkeit langweilig geworden.

Dieser Niedergang entsteht immer, wenn in der Bildung des Repertoires Princip und Grundsatz sinniger Abwechslung fehlen. Man kann es diätetische Abwechslung nennen; die geistigen Nahrungsmittel sind eben auch Nahrungsmittel.

Von großer Hilfe dabei ist es, wenn eine Nation Mannichfaltigkeit unter ihren Dichtern besitzt. Unser germanischer Individualismus ist da unschätzbar. Ich brauche einmal dies mundzerreißende Wort, weil „Eigenpersönlichkeit" ungewöhnlich ist, und weil „Eigenthümlichkeit" nicht so specifisch verstanden wird.

Unsere tiefe Neigung, eigenthümlich zu sein, hat unsere politische Staatsbildung immer erschwert, aber sie hat unserer Poesie immer genützt. Ich glaube, wir sind unter allen Völkern am reichsten in der Mannichfaltigkeit unserer Poeten. Lessing, Gellert, Klopstock, Goethe, Wieland, Schiller, Jean Paul — welch eine Grundverschiedenheit unter diesen Männern innerhalb einer Periode von dreißig bis vierzig Jahren!

Bei all unserer germanischen Verwandtschaft mit den Engländern zeigt sich hier die normannische Signatur auf jener Insel. Dort sind die Poeten beiweitem nicht so verschieden von einander wie unter uns. Zur Zeit Shakspeare's hatten die Engländer doch eine erstaunliche Anzahl von Poeten; ihr letztes Drittheil des sechzehnten Jahrhunderts und ihr erstes Drittheil des siebzehnten strotzte namentlich von dramatischen

Dichtern, und nun lese man nur die Inhaltserzählung dieser Dramen, welcher Mangel an besonderer Physiognomie, welche Familien-Aehnlichkeit bis zum Auftreten Ben Johnson's, des Realisten!

Ganz anders bei uns. Auch unsere Theaterdichter sind immer auffallend von einander verschieden gewesen und geblieben. Zu Anfang dieses Jahrhunderts schrieben gleichzeitig für unser Theater: Goethe, Schiller, Iffland, Kotzebue — alle Vier grundverschieden von einander. Und jetzt! Wie berechtigt wir klagen über Mangel an Production, über Mangel an Verschiedenheit der Production dürfen wir nicht klagen. Grillparzer, Halm, Bauernfeld, welche Verschiedenheit zwischen diesen gebornen Oesterreichern, also Süddeutschen — Freytag, Gutzkow, Laube, welche Verschiedenheit zwischen diesen Ostdeutschen — Benedix, Mosenthal, Hackländer, welche Verschiedenheit zwischen diesen aus der Mitte und dem Westen Deutschlands Stammenden!

Ich werde daran erinnert durch zwei Stücke, welche 1861 und 1862 die Saison einleiteten: „Die Fabier", von Freytag, und „Die deutschen Comödianten", von Mosenthal.

Freytag's „Fabier" waren eine ungemeine Ueberraschung. Der Verfasser moderner Stücke, welcher so behaglich zu wohnen schien in den Gedankennestern unserer heutigen Zeit, reicht uns plötzlich ein großes römisches Stück, und eines aus dem frühesten Rom! Die Katastrophe der größten Cavalier-Familie der jungen Roma. Und wie sorgfältig geordnet, wie entschlossen geführt, wie milde und ruhig in Bildung der unerwarteten Gestalten aus dem Kreise der Landleute, von denen die Architektur-Dichter nie etwas melden! Gestalten, welche Wandel und Uebergang andeuten im römischen Staatsleben. Dazu weich und ansprechend die eine junge Frauengestalt; kurz, ein Stück in allen Wendungen eigen. Gar keine herkömmliche Architektur, und doch ein voller, schöner Bau.

Ich las diese „Fabier" mit reichem Genusse, aber ohne Hoffnung für die Scene. Nicht blos hoffnungslos wegen des letzten Actes und seiner Zerstörungsschlacht, welche für solche Stammestragödie wol unerläßlich sein mag, welche jedoch für unsere Bühne schwer darstellbar und kaum wirksam zu machen ist. Nicht blos deßhalb hoffnungslos; denn ich las fortwährend mit der Empfindung: das Alles in seiner milden, schönen Führung, in seinem mäßigen, oft schönen Ausdrucke hat für dich und deinesgleichen einen angenehmen, edlen Reiz, und diesen kann es auch bei guter Darstellung auf der Bühne ausüben — aber das Theater-Publicum für diese in leisen

Zügen gemalte alte Welt ist ein kleines, namentlich darum, weil Anfang und Mitte des Stückes ein anderes Publicum brauchen, als das Ende des Stückes. Bis gegen das Ende des Stückes folgt der bessere Theil des Publicums theilnahmsvoll, die nothwendige Schlacht am Ende aber, in der Grundform doch nur episch, kühlt dies Publicum ab. Nach Hause kommend, loben sie es wol, aber sie eifern nicht dafür, und der Besuch versiegt. Denn die vom Schlacht-Act Unterhaltenen haben wenig Befriedigung in den ersten vier Acten gefunden. Und wäre dies Alles besser, würde auch die wirklich schöne Arbeit allgemein erkannt und anerkannt, es ist heutigen Tages unmöglich, für das fernliegende römische Thema ein großes Publicum zu gewinnen.

Das war — wie paradox dies klingt — viel eher möglich vor 1848, ehe die politische Gedankenwelt sich so verbreitete. Durch diese Verbreitung ist nicht blos ein Haschen und Bedürfniß nach politischem Thema und Schlagworte entstanden, o nein! es ist auch eine Sättigung entstanden mit Staatsgedanken. Wenn man im Theater diese Staatsgedanken nicht in besonders glücklicher Fassung wiederfindet oder in naheliegenden Verhältnissen, dann fühlt man sich nicht mehr wie vor 1848 so angezogen durch den Inhalt. Damals war solch ein Inhalt überraschend, und man hatte mehr Zeit zu innerer Verarbeitung desselben. Jetzt ist die Zeitungs-Lectüre verhundertfacht, jetzt fehlt es den Leuten gar nicht an geistigem Nahrungsstoffe, jetzt wollen sie ihn reizender verarbeitet haben im Theater, wenn er sie locken soll, jetzt ist ihnen der Umweg über Athen und Rom zu weit. Je mehr ein Volk theilnimmt an seinem Staatsleben, desto mehr verlangt es im Theater naheliegendes Leben, ein Spiegelbild seiner Zeit.

Ich schloß meine Lectüre der „Fabier" mit dem Gedanken: du wirst sie nicht geben können.

Aber das ästhetische Gewissen ist so unerbittlich wie das moralische. Es ließ mir keine Ruhe, ich forderte den Unwillen jener zahlreichen Kreise im Burgtheater wiederum heraus, welche mit Schrecken von einer römischen Tragödie hören — ich setzte die „Fabier" in Scene. Und zwar mit viel größerem Genusse, als ich für die Zuschauer erwarten durfte. Das Eingehen in alle Fugen einer guten dichterischen Arbeit, welches die Inscenesetzung mit sich bringt, trägt auch einen dichterischen Lohn in sich. Man bereichert, man erhebt sich selbst und die Schauspieler, und der ärgerliche, oft so niedrige Alltagskram des Comödianten-Wesens sinkt wie Nebel unter die Bergeshöhen, auf denen man wandelt. Deßhalb ist es für die

Schauspieler so wichtig, daß sie alljährig einigemale an ein höheres Einstudiren gelangen, und daß sie dabei geführt werden auf den Proben wie von einem Priester ihrer Kunst, der das poetische Heiligthum zu erklären versucht. Dadurch nur wird der Schauspieler sich eines höheren Künstlerthums bewußt und ist Tags darauf in einer gewöhnlichen Comödie ein edlerer Mensch, gefeit gegen die Gefahr, dem Alltagswesen zu verfallen, wol gar der Gemeinheit. Die Abwechslung in den Stoffen und Formen ist für ihn ebenso wichtig wie für das Publicum.

Die Wirkung des Stückes war ungefähr so, wie ich vorausgesehen. Sie war günstig und bestand selbst den letzten Act. Aber die Wiederholung fand vor einem kleinen Publicum statt, und dieser schwache Besuch wiederholte sich bei der dritten Vorstellung. Dazu kam eine Stelle über Werbung zum Soldatenstande, welche tendenziös auf ungarische Verhältnisse gedeutet und durch Beifall hervorgehoben wurde. Sie trug uns eine Warnung ein, und da der Kassenausweis mir keinen Anhalt gab zu Widerspruch, so mußte das Stück zunächst verschwinden.

Ich habe es später wieder ins Vorbereitungs-Repertoire gesetzt und wollte es wieder aufnehmen. Mein Abgang hat mich daran verhindert. Mögen meine Nachfolger dessen eingedenk sein. Es ist eine reiche Gabe für den besseren Theil des Publicums und eine Genugthuung für Freytag, der in seinem Buche über die Theorie der Tragödie sich um dramatische Dichtung noch besonders verdient gemacht hat und „draußen" auf keiner Bühne seine Stücke so gepflegt findet, wie auf dem Burgtheater. Auch die „Fabier" sind nur an wenig Bühnen versucht worden und sind auf Nimmerwiederkehr verschwunden. Im Burgtheater steht ihr Personal noch, und sie können jederzeit binnen einigen Wochen wieder aufgeführt werden.

Die Saison-Eröffnung des nächsten Jahres (1862) fand statt — wie gesagt — mit Mosenthal's „Deutschen Comödianten". Welch ein Unterschied! Freytag sorglos, goethisch, fein; Mosenthal sorglich, der Popularität nachgehend, lehrsam.

Mosenthal hat in zwei Richtungen das Theater offen gefunden: in der Schilderung literar-historischer Situationen und in der Schilderung des Bauernlebens. In der ersten Richtung hat er unseren Balladenkönig Bürger dramatisirt im „Deutschen Dichterleben" und die Entstehung des deutschen Schauspieles tragikomisch zu conterfeien gesucht in den „Deutschen Comödianten".

Im „Dichterleben" kämpft er gegen den unvermeidlichen

Uebelstand, daß die dramatische Lebensgeschichte Bürger's einen ganz anderen Menschen zeigt und zeigen muß, als derjenige Bürger ist, welcher in unserem poetischen Gedächtnisse lebt. Der auf prächtigem Strom von Vers und Reim daherbrausende Balladen-Bürger, unerreicht in seinem natürlichen rhythmischen Falle, lebt in uns als ein Glückskind des Talentes. Sein Lebensbild im Drama dagegen nöthigt uns, häusliches und moralisches Elend durchzumachen. Das stört uns wie ein ästhetischer Widerspruch, und da wir im dramatischen Lebensbilde Unangenehmes und Peinvolles eintauschen müssen für das in uns lebende erquickende Wesen des Balladen-Bürger, so finden wir die dramatische Aufgabe undankbar. Daran krankt dies Stück in seiner Tiefe.

Sorgsam hat Mosenthal uns zu entschädigen gesucht, daß er den Hainbund herbeizieht und uns literar-historische Silhouetten bietet, daß er uns belehrt, daß er die Doppelneigung Bürger's zu zwei Schwestern poetisch zu erklären sucht, daß er endlich — seinem eigentlichen Berufe gemäß — das Volk herbeizieht, um bei Anhörung der „Lenore" die Entstehung des Volksdichters zu enthüllen. Freilich ist es nicht die Entstehung des Volksdichters, das wäre organisch, sondern es ist die Wirkung des Volksdichters in einem einzelnen Momente, und das ist nur episodisch. Das Ganze ist immerhin eine redliche Arbeit. Es fehlen ihr jedoch die Schwingen, welche sie aus dem unteren Dunstkreise so weit erhöben, daß wir von dem Dichterschicksale eine Erquickung von dannen trügen.

Derselbe Fehl haftet an den „Deutschen Comödianten". Wir werden auch hier durch die geschichtlichen Dürftigkeiten des deutschen Schauspieles geführt, und zwar richtig geführt an der Hand poetischer Absichten. Aber der Theologe Ludovici, welcher Schauspieler wird und als solcher zu Grunde geht, ist über die Mittel zu seinem Ziele unklar, und was er schließlich in der Erschöpfung vor seinem Tode für Klarheit hält, die Entdeckung Shakspeare's, das leidet an zwei schweren Gebrechen. Erstens ist der national-deutsche Comödiant am Ende genöthigt, von einem nichtdeutschen Dichter die Errettung zu hoffen, was ziemlich niederschlagend wirkt, und zweitens ist diese schließliche Moral des Stückes denn doch zu nebelhaft für das Schlußbedürfniß eines Theaterstückes und eines Theater-Publicums. Eine literar-geschichtliche Auskunft für das Parterre ist mehr originell als genügend.

Das historische Thema ist also auch hier an sich nicht ausreichend, oder es ist doch nicht ausreichend bewältigt für

einen kräftigen poetischen Eindruck. Beide Stücke leben von ansprechenden Details.

Die zweite Richtung Mosenthal's, das Bauernstück, zeigt ihn viel stärker. Hier ist er eine Specialität, und eine solche hat das Theater immer hochzuhalten. „Deborah", „Der Sonnwendhof" und „Der Schulz von Altenbüren" sind die hieher gehörigen Stücke.

Was er außerhalb dieser beiden Richtungen für's Theater gebracht, ist ohne Physiognomie und nicht ohne Banalität, oder richtiger gesagt: außerhalb jener Kreise ist er im Geschmacke unsicher.

„Deborah" war sein erstes Stück und enthält seinen stärksten Kern. Dieser ruht in dem Bedürfnisse des Kampfes gegen sociale Vorurtheile unter Herbeiziehung des Volkselementes. Hier ist es Verfolgung und Verachtung der Juden in den Bauernkreisen. Eine heroische Jüdin kämpft den Kampf durch bis zur Höhe reiner Entsagung, und in dieser ästhetisch klaren und ganz durchgeführten Absicht liegt Werth und Kraft des Stückes. Es hat sich bewährt, indem es auf allen Bühnen Zutritt, Wirkung und Dauer gefunden.

Die Staffage bietet Anlaß zu Ausstellungen. Den Bauern der Steiermark im vorigen Jahrhundert werden Siege über das Vorurtheil zugedacht, welche sie schwerlich erfochten haben. Aber gerade hierin zeigt dies Stück, wie wenig die bloße Richtigkeit in historischen Dingen bedeutet auf der Scene. Wenn das psychologische Leben richtig gezeichnet ist, da stört die nicht ganz richtige historische Notiz nur in geringem Grade, sowie umgekehrt die historische Richtigkeit gar nichts hilft, wenn das psychologische Moment kein wahres Leben ausathmet.

Die realistische Zeichnung und Gruppirung der Bauernfiguren in solchem Gegensatze zum tragischen Pathos eines verfolgten Stammes war neu auf dem Theater und wirkte sehr förderlich, wie viel auch gespottet wurde über das Zehrgeld von kleinen Mitteln, welche der Autor ausbeutet, wie Glockengeläute, Schuljugend und Witterungswechsel. Realistische Dichtung braucht ja eben die Bestandtheile des realen Lebens. Machen sie sich allzu breit, so erscheinen sie nichtig, treten sie sparsam auf, so helfen sie die Täuschung erhöhen.

„Deborah" war immer abgewiesen worden vom Burgtheater. Der verstorbene Graf Dietrichstein war entsetzt über meine Ketzerei, als ich erklärte, daß dies nicht zu billigen sei. „Ein Judenstück!" — Haben Sie nicht Maurenstücke genug zugelassen ohne Scrupel? — „Oh!" — Die Judenfrage

liegt uns viel näher als der Untergang der Mauren in Spanien.

Als ich später officiell dafür einschritt, wurde mir entgegnet: Es ist nicht mehr neu, wir haben also keine Veranlassung, es zu geben.

Das widersprach meinem Princip, im Burgtheater all das zu bieten, was sich eingebürgert im deutschen Repertoire, und so alljährlich eine Vollständigkeit des historischen Repertoires vorzuführen. Ich kam unverdrossen immer wieder auf die Frage zurück, und 1864 endlich ermüdete der Widerstand — „Deborah" ward eingereiht.

Künstlerisch werthvoller noch ist der „Sonnwendhof". Er braucht gar keine zweifelhaften historischen Hilfsmittel, braucht keine Glaubens- und Racenfeindschaft, und entwickelt in schlicht menschlichen Gegensätzen unter Bauern sein ganzes hinreichend anziehendes Leben.

Daß man in diesen Bauernstücken nur Käs und Butter zu verspeisen kriege und gar kein Fleisch, mag richtig sein. Aber ich habe schon oben behauptet, daß die Abwechslung in der Nahrung ihr Gutes habe.

Sein neuestes Bauernstück, „Der Schulz von Altenbüren", steht zurück gegen obige zwei Stücke, weil der Verfasser den Gegensatz zwischen Bauer und Bürger überspitzt und dadurch abgebrochen hat. Einen modernsten Menschen stellt er einem westfälischen Bauer gegenüber, welcher nicht ein Bauer unserer Zeit ist, sondern ein Bauer des Mittelalters, und als solcher schwere Absonderlichkeiten des Mittelalters vertritt. Da treffen sich die Kämpfenden nicht, und treffen deßhalb auch uns nicht. Der moderne Mensch spricht nun umsonst unsere Gedanken aus. Sie stehen in keinem richtigen Verhältnisse zu den Gedanken des Bauers und erscheinen also nicht organisch dramatisch, sondern nur declamatorisch.

Dieser Fehlgang in einem Stücke ist ein Fehlgang, welchem man als Theater-Director auch bei der Wahl neuer Mitglieder schwer ausgesetzt ist. Wie leicht täuschen uns die blos declamatorischen Talente! Wir engagiren sie, und wenn sie dann innerhalb des dramatischen Organismus wirken sollen, da treffen sie nicht, da zeigen sie sich leblos.

Das gesprochene Wort allein thut's nicht; das Wort muß entsprungen sein aus dem innersten Geflechte des Charakters und der Handlung. Ohne diesen Ursprung fehlt ihm der Lebenspuls.

Den wirklichen Lebenspuls zu erkennen ist die Haupt-

aufgabe eines Schauspiel=Directors. Das gilt für Stücke und für Schauspieler.

Es ist aber ebenso gefährlich, sich von blos gelehrten Schauspielern täuschen zu lassen, als — Talente zu übersehen, bei denen die Hilfsmittel des Vortrages noch gar nicht entwickelt sind und die doch ein starkes dramatisches Leben in sich bergen.

In diesem Jahre 1862 trat ein neues Mitglied ins Burgtheater, welches vielleicht durch Zufall aus dem Zauberschlafe erweckt worden war. Ich hatte ganz zufällig die Schlafende gesehen und hatte gemeint: wenn dieses Mädchen erweckt wird, so wird sie vielleicht wie eine Prinzessin sprechen.

Einige Jahre vor 1862 war ich eines Abends im Carltheater, um ein kleines Stück zu sehen, das ich nicht kannte. Da tritt ein Mädchen in grauem Seidenkleide auf die Scene und frappirt mich. Wer ist sie? — „Das scheint mir recht gleichgiltig," sagt meine Nachbarin, „denn sie spielt ja schlecht!" — Ja, sag' ich, und stehe unwillkürlich auf in der Loge, als ob ich sie so besser sehen wollte und könnte — aber das Mädchen hat ein Etwas! flüstere ich vor mich hin.

Ich hatte den Eindruck vornehmer Schönheit von dem Mädchen, und daß hinter dem, was sich da zeige, eine Kraft liegen könne, irgend eine seltene Kraft. Sie sprach abscheulich mit einem fast verborgen bleibenden guten Organe. Die Töne sonderten sich nicht klar zu Worten. Aber der griechische Kopf sprach für mich. Sie war steif; aber ihre geringen Bewegungen waren edel — ich blieb dabei: dahinter liegt eine Kraft! „Der Instinct sagt's," lachte meine Nachbarin. Wol möglich! erwiderte ich.

Die junge Dame spielte zweite, dritte Liebhaberinnen, und auf meine Nachfrage erfuhr ich, daß sie von Niemandem beachtet werde. Ich ließ sie zu mir bitten, und sie kam. Eine lange Unterredung bestärkte mich in meinem günstigen Vorurtheile und bildete dies Vorurtheil dahin aus: sie sei für große, ernste Rollen geeignet. Das Resultat der Unterredung war, daß sie in einigen solchen Rollen auf einem Provinz=Theater als Gast auftreten sollte, damit ich sie sehen könnte. So geschah's. Als sie aber zu dem Zwecke nach Brünn reiste, konnte ich durchaus nicht fort von Wien und mußte einen kritischen Kunstfreund ersuchen, meine Stelle zu vertreten. Er war der Einzige, welcher sich ebenfalls für sie interessirte und meine günstige Vormeinung theilte, Rudolph Valdeck war es. Er berichtete nach seiner Rückkehr, daß unsere Hoffnungen sich bestätigt hätten in diesen Gastrollen. Fehler und Gebre=

chen wären noch in großer Zahl vorhanden, aber ein großes Talent wäre sicher da. Unterricht und Leitung nur fehlten. Und zwar wäre es, wie wir geahnt, ein Talent für tragische Aufgaben.

Flugs trug ich dies meinem Chef vor und bat um Erlaubniß, sie engagiren zu dürfen. Das wurde mir bgeschlagen und obenein mit so absoluten Gründen, daß auch meine Befugniß zu selbstständiger Abschließung eines Jahres-Engagements ihre Kraft verlor.

Ich mußte mich trösten über den Verlust der Zeit, die freilich bei jungen Liebhaberinnen unschätzbar. Denn es blieb für mich nur eine Frage der Zeit; ich meinte sicher sein zu können, daß dies Talent siegreich hervortreten werde, falls sie an gute Lehre komme. In Berlin ist ein guter Lehrer, der frühere Theater-Director Hein; an ihn kam sie, und ich harrte hier des günstigen Augenblicks, ihr wenigstens ein Gastspiel auf der Burg zu erobern. Das war leichter zu haben als ein Engagement, und das Talent, meinte ich, werde dann schon das Uebrige besorgen.

Zwei Jahre vergingen, ehe der Augenblick eintrat. Er trat aber ein, und sie gastirte als Adrienne Lecouvreur, Jane Eyre, Maria Stuart und Gräfin Rutland und — wurde engagirt. Es war Fräulein Charlotte Wolter.

Die Rollen, welche sie „draußen" einstudirt, zeigen auch jetzt noch manche Spuren der Anfängerschaft; unter den Rollen aber, welche sie in den folgenden fünf Jahren hier bei dem sorgfältigen Probiren auf dem Burgtheater ausgearbeitet, kamen solche zum Vorschein wie Sappho, wie die Gräfin Orsina, welche den Stempel eines starken tragischen Naturells an der Stirne tragen. Die so lange gesuchte tragische Liebhaberin war gefunden.

Ich schreibe dies nicht ohne tiefe Besorgniß, daß der Fund wieder verloren gehen könne. Die fehlende Vorbildung muß durch unablässige Studien der Künstlerin, muß durch aufmerksamste Führung von Seiten des Leiters nachgeholt werden. Es ist sehr schwer, das später dauernd einzuprägen, was man in der Jugend nicht gelernt hat: die gesetzlich klare Rede. Und doch ist sie die unerläßliche Grundbedingung einer darstellenden Künstlerin. Die mächtigsten Ausbrüche tragischer Begabung werden mit der Zeit unwirksam oder doch unrein wirksam, wenn die Grundlage der reinen Rede fehlt.

Von diesem Gedanken muß Fräulein Wolter durchdrungen sein, wenn ihre Laufbahn auch ferner eine aufwärtsgehende werden soll.

XXIV.

Das Jahr 1863 war das Jahr der großen Trauerspiele; das Burgtheater brachte drei neue: „Die Nibelungen" von Hebbel, „Richard der Zweite" von Shakspeare und „Andreas Hofer" von Immermann. Und „Narciß" von Brachvogel, ebenfalls ein Trauerspiel, folgte schon im April des folgenden Jahres.

Von neuen Schau- und Lustspielen aber erschienen unter Anderem: „Hanns Lange" von Paul Heyse, „Eglantine" von Mautner, „Pitt und Fox" von Gottschall. Wie man sieht, eine höchst ausgiebige Ernte.

Und fast all diese Stücke blieben am Leben, wenn auch nicht alle mit gleicher Lebenskraft. Die Trauerspiele, welche bei uns des Klimas wegen den Keim der Schwindsucht am zeitigsten in sich entwickeln, mußten vorsichtig behandelt werden und durften keine großen Sprünge machen. Vermittelst dieser Vorsicht sind sie gefristet worden.

„Aber dies gilt doch nicht von den „Nibelungen"!" wird man rufen. Es gilt doch auch ein wenig von den „Nibelungen". Sie zeigten bei der zweiten Vorstellung ein arg hippokratisches Gesicht im zweiten Parterre, und es bedurfte des lebhaft aufspringenden Rufes von der außerordentlichen Chriemhilde des Fräulein Wolter, um sie aufzubringen.

„Nun denn überhaupt" — höre ich manchen höheren Leser dieser Schilderungen rufen — „nun muß es doch einmal gesagt werden: Ist es denn nicht ein trauriger Mißbrauch des Theaterwesens, daß etwas mehr oder weniger Besuch über das Schicksal eines Stückes, ja eines poetischen Werkes entscheiden soll?! Ist es nicht? Dies ewige trockene Berichten, als ob es ewige Richtersprüche wären: „dies und jenes Stück mußte verschwinden, weil das große Publicum verschwand", ist ja doch das Eingeständniß kläglich äußerlicher Rücksichten, namentlich der Rücksichten auf die Kasse. Ein Theater wie das Burgtheater ist ja subventionirt, damit es nicht so sklavisch Rücksicht zu nehmen braucht auf die Kasse, und das sogenannte große Publicum ist ja doch nimmermehr die erste und letzte Instanz für poetischen Werth oder Unwerth!"

Das klingt Alles richtig; es ist aber nicht A l l e s, und ist auch nicht g a n z richtig.

Ein Theater hat es mit der ganzen Oeffentlichkeit zu thun, und wenn diese ihre Zustimmung versagt, so ist dies unter allen Umständen eine Entscheidung. Das Resultat wenigstens liegt alsdann vor: die volle Wirkung des Stückes

fehlt. Man soll sich nicht gleich unterwerfen, heißt es. Gut. Man geht auch an die Prüfung. Man fragt: Wenn nicht die volle Wirkung eingetreten ist, welche Wirkung ist ersichtlich geworden? Hat vielleicht der feinere Theil des Publicums laut oder leise Partei ergriffen für das Werk? Man wiederholt das Werk. Zeigt sich bei dieser Wiederholung, daß ein edler Theil des Publicums dem Stücke treu bleibt, dann versucht man Rettungsmittel, dann schont man auch die Kasse nicht und bringt nach einiger Zeit das Stück wieder, und zwar zu günstiger Zeit, und ist zufrieden auch mit sehr mäßigem Besuche. Man hofft, es werde allmälig steigende Einsicht sich ausbilden und Proselyten machen für das Stück. Das kann man, und das thut man; man kann es aber nur thun, wenn das wichtigste Lebensorgan eines Stückes, wenn das eigentlich dramatische Herz vorhanden ist. Fehlt dies, dann retten alle sonstigen ästhetischen Vorzüge ein Stück nicht vom Tode. Und dann fallen sehr bald auch diejenigen ab, welche die schöne Sprache und diesen wie jenen schönen Zug gelobt und welche auf das grobe Publicum gescholten haben. Ihr abstractes Lob erstirbt ihnen auf der Zunge, wenn sie bemerken, daß die eigentlich dramatischen Wirkungen absolut nicht eintreten.

Und dies ist es fast immer, woran ein Stück scheitert; fast immer ist es ein Lebensorgan, an welchem es gebricht, wenn ein neues Stück versagt. Der Vorwurf gegen die Kasse ist zumeist nichtig. Die Kasse ist nur ein Symptom. Das leere Haus entmuthigt die Enthusiasten für ein Stück; es entmuthigt die Schauspieler, die Vorstellung an sich sinkt zusammen, und kein Mittel der ästhetischen Apotheke rettet vom Tode.

Diese Vorwürfe haben etwas von den Vorwürfen gegen Feldherr und Heer, wenn die Schlacht verloren ist. Ihr hättet eben nicht weichen sollen, heißt es — und wenn ihr absolut mußtet, dann hättet ihr euch gleich wieder stellen sollen, und wie die theoretischen Recepte alle heißen, welche den niederwerfenden Sturm eines Unterganges eben nicht kennen, einen Sturm, welcher das Tüchtige mit dem Untüchtigen verschüttet. Theater-Erfolge sind immer Ergebnisse von Schlachten.

Das Theater, ein Staat im Kleinen, kann sich wie der Staat der Majoritäts-Herrschaft nicht entziehen. Dabei hat man doch nicht zu fürchten, daß alles unscheinbar Gute, was die Menge nicht erkennt, verloren gehe. Die Rücksicht auf Besuch und Kasse hört für eine gewissenhafte Direction immer auf bei Stücken, welche sich den Stempel der Classicität er-

worben haben. Da wägt man doch die Stimmen und zählt sie nicht. Und was classisch werden kann, das geht für eine aufmerksame, literarisch geschulte Direction auch nicht verloren, weil es schwach besucht wird — die Leser werden schon zehnmal in diesen Schilderungen bemerkt haben, daß just aus diesen Gesichtspunkten Wiederaufnahmen versucht werden und bis auf einen gewissen Grad auch gelingen können.

Wie stand es nun mit den „Nibelungen"? Trotz lebhaften Drängens von Seiten der zahlreichen Hebbel'schen Anhänger hatte ich nicht geeilt mit Vorführung der neuen Arbeit des Dichters. Theils weil ich wirklich keine Vorliebe habe für Hebbel'sche Dramen, denen nach meiner Ansicht die Anschaulichkeit abgeht für die Scene, theils weil auch in dieser Arbeit schwere scenische Bedenken mir entgegentraten, namentlich der aus der „Edda" entnommene zweite Act, unverständlich für das Publicum und deßhalb unwirksam, und der letzte Act, welcher den Schluß zersplittert. Endlich weil ich die tragische Liebhaberin nicht hatte für die Rolle der Chriemhilde und meines Erachtens doch der irgend mögliche Theater-Erfolg von der tragischen Gewalt dieser Figur im letzten Acte abhängig war.

Ich ließ also auf mich schelten und wartete. Erst als Fräulein Wolter eingetreten war, ging ich an dies Werk.

Hebbel lebte noch und nahm an der Inscenesetzung Theil. Er und seine Frau, welche die Brunhilde spielte, erschienen sehr sicher über das Außerordentliche des zweiten Actes. Das war natürlich. Er hatte gar keine Kenntniß vom Leben im Publicum; er hatte nur literarische Nerven, und mit dem Publicum stand sein poetisches Nervengeflecht in gar keiner Verbindung. Ich störte nicht in diesem Edda-Thema und ließ Beide walten. Als aber im folgenden Acte der Hochzeitszug kam, da zeigte sich's zur Verwirrung der Schauspieler, daß der Dichter mit geistigem Auge gar nicht gesehen hatte, was da vorgehen sollte. Der Zug fiel auseinander, weil die langen Zwischenreden ganz unvereinbar waren mit einem Zuge — da mußte ich eintreten, ändern und ordnen. Als es geordnet war, stimmte auch Hebbel zu. Im letzten Acte stimmte er jedoch nicht zu, als ich sagte: „Hier muß eine ganze Verwandlung heraus, damit der Schluß ein Schluß werde."

„Das ist unmöglich!" rief er.

„Ueberlassen Sie mir's, Ihnen die Möglichkeit morgen probeweise vorzuführen?"

„O ja."

Ich strich also, setzte zu, um die Verbindungen herzustellen und den Nachdruck zu erreichen; änderte die Rollen, unterrichtete die Schauspieler über den neuen Zusammenhang und führte am anderen Tage den neuen Schluß vor. Hebbel war nun ganz einverstanden und äußerte sich dankbar.

Jetzt kam die Vorstellung unter wahllosem Applause für jeden Act. Das wahre Ergebniß lautete aber dahin, daß der zweite Act, der unverständliche Edda-Act, durchgefallen war, daß der episch verbliebene Grundcharakter des Stückes vielfach ermüdet hatte, und daß der letzte Act durch Energie der Chriemhilde in den Schlußscenen stark gewirkt hatte.

Die zweite Vorstellung war, wie schon gesagt, nicht vollständig besucht. Nun kam aber der Ruf der Wolter-Chriemhilde, und der Besuch hob sich auf hinreichende Höhe. Nie auf ausgezeichnete Höhe. Das bürgerliche Publicum kam niemals vollzählig. Bei diesem that der epische Gang in schwerer Sprache und Raupach's „Nibelungenhort" immerdar Eintrag. Dieser „Nibelungenhort" hatte das große Publicum gehabt durch seine ersten drei Acte und besonders durch die Scenen zwischen Siegfried und Chriemhilde, Liebesscenen, welche mit unzweifelhaft starkem theatralischen Talente behandelt sind und welche eine allgemein günstige Wirkung gemacht hatten.

Noch schwieriger ging es mit dem neuen Shakspeare-Stücke, mit „König Richard dem Zweiten". Es gehört zu den „Historien" und ist also kein dramatisch componirtes Stück. Dies war ein kaum besiegbares Hinderniß bei dem dramatisch geschulten Publicum des Burgtheaters. Dies Publicum ließ sich absolut nicht einreden, in diesen Forderungen eine Nachsicht üben zu müssen, weil der berühmte Shakspeare Verfasser des Stückes wäre. Bei allem Respect vor dem großen Namen blieb es auf seiner dramatischen Forderung stehen.

Wie vielfach, wie lebhaft war gerade dies Publicum herangezogen und auch angezogen worden durch so zahlreiche Shakspeare-Aufführungen! Das Repertoire des Burgtheaters enthielt siebzehn Shakspeare-Stücke, und alle so fest und bereit, daß jedes in jeder Woche gegeben werden konnte. Das Publicum war also mit diesem Dichter vertrauter als irgend eines — umsonst! Es bewies ihm nicht die geringste Deferenz, es entsagte auch ihm gegenüber seinen dramatischen Anforderungen nicht um ein Jota. Im Gegentheile, es wurde von Jahr zu Jahr strenger. Es sagte nicht gerade wie einst Goethe: „Shakspeare und kein Ende!" aber es sagte doch unverblümt: Allzu

viel ist ungesund. Es ließ „Richard den Zweiten“ ohne Zeichen besonderer Theilnahme an sich vorübergehen.

Der erste Act bekanntlich ist dramatisch. Der so rasch eingeleitete und so entschlossen verhinderte Zweikampf interessirte auch. Der König wird gut eingeführt. Die Figur Gaunt's im zweiten Acte ist ebenfalls ganz geeignet, Glück zu machen, und da König Richard consequent die Spitze bietet, so folgt man ihm aufmerksam. Aber von da an verläuft das Drama ins Epos. Ohne hinreichenden Kampf erliegt der König und spricht nur viel, wenn auch schön. Es folgt die große Abdankungsscene, welche so prächtige Sachen enthält, aber so ungenügend gesammelt ist zu scenischem Eindrucke. Hier, und eigentlich nur hier, war ich mit der Bearbeitung leise eingeschritten, blos leise. Ich hatte nichts zugethan, sondern hatte nur zerstreute Worte Shakspeare's aus anderen Scenen in Eine Scene zusammengetragen. Der Bischof von Carlisle ist vorhanden als Parteigänger für Richard; er sagt auch das Nöthige, aber er sagt es vereinzelt in mehreren Scenen und deßhalb kraftlos. Diese seine Worte legte ich alle in die Abdankungsscene, um doch einen geschlossenen Widerstand zu haben für den wiederum blos schön sprechenden König — und erreichte damit die Hauptwirkung des Abends. Der letzte Act mit dem geistvollen Monologe Richard's erweckte noch eine aufflackernde Theilnahme, mehr nicht.

Das Ganze fand nur einen succès d'estime. Wir wiederholten das Stück vor mäßig besetztem Hause und erhiel-n es durch Schonung.

Wenn ich vergleiche, wie jetzt — im Frühjahre 1868 — der beim Falle des Concordats endlich zugelassene „König Johann“ hingenommen wurde, so drängt sich der Gedanke unabweislich auf: Dies ist nicht mehr dasselbe Publicum! Nie hätte ich eine Shakspeare-Historie ungestraft so bringen dürfen mit ihrem ganzen Wortschwalle, mit so gar nicht ergänztem dramatischen Gange, mit einem inconsequenten Könige, also ohne Mittel- und Anhaltspunkt, nie! Daneben war ja „König Richard“ ein sympathisches Drama. Und „Richard“ wurde kühl aufgenommen, „Johann“ wurde unter mehrfachem Applause hingenommen wie irgend ein anderes Theaterstück. Gar kein Urtheil machte sich geltend, gar kein Für und Wider, die Stadt Wien hat gar nicht erfahren, ob und wie das Stück gewirkt hat — die Unklarheit ist eingekehrt, das Publicum erscheint incompetent.

Dies ist der Unterschied zwischen einem geschulten Publicum, wie es bis zum Winter 1867 im Burgtheater bestand,

und einem zufälligen Publicum, wie es sich jetzt im Burgtheater zusammenfindet. Binnen einem halben Jahre ist das alte, geschulte, an Tradition so reiche Publicum aufgelöst worden.

Innere und äußere Gründe haben das zuwege gebracht. Zu den inneren Gründen gehört eine neue Ober-Direction, welche die geistige Leitung auf den Proben der banalen Geschäftsführung überlassen hat, den Handgriffen der Routine. Dadurch sind die Schauspieler, sind die Vorstellungen rasch verändert worden, und das fein gewöhnte Publicum hat das rasch empfunden und hat innegehalten im Zudrange. Gerade um dieselbe Zeit ist ein äußerer Grund wirksam geworden: die Einführung von Vormerkungen zu gesperrten Plätzen. Dadurch ist weiteren Kreisen, die sonst nicht ins Theater drangen, der Zutritt ermöglicht worden. Diese Kreise versorgen sich nun beizeiten mit Plätzen ohne Rücksicht auf besondere Auswahl der Stücke, und wenn nun die Intimen von früher doch einmal wieder zuschauen wollen, ob ihr altes Schauspiel seine frühere Physiognomie zurückerhalten habe, da finden sie alle Plätze vergeben, zucken die Achseln und verzichten am Ende ganz — so entsteht ein zufälliges Publicum, und die traditionellen alten Maßstäbe der Kritik verschwinden, mit ihnen das alte Burgtheater.

Das dritte Trauerspiel war „Andreas Hofer", wie Immermann's „Trauerspiel in Tirol" auf dem Theaterzettel heißt.

Ein vaterländisches großes Stück war so lange mein Wunsch! Die Bühne ist ja am mächtigsten, wenn sie vaterländische Dinge vorführen und aussprechen kann. Jahrelang hatte ich um die Erlaubniß geworben für diesen „Hofer" — vergeblich! Da war der Pater Haspinger, da war der Schurke Kolb, geistlich verdächtig, wie sehr ich ihn verkleidete, da war Dieses und Jenes Grund zur Abweisung — in Wahrheit blieb es die Scheu vor der Unmittelbarkeit. Solch ein Stück erschien zu unmittelbar. Nur nichts direct aussprechen auf der Scene, was politisch oder auch nur sonstwie treffen könnte! Selbst nicht patriotisch. Das hat seine Consequenzen. Wird heute das allenfalls Zulässige ausgesprochen, so will morgen auch das kaum Zulässige, übermorgen das Unangenehme ausgesprochen sein. Dazu ist die Bühne überhaupt nicht da, am wenigsten die Hofbühne. Nur nichts Directes!

Diese Rücksichten, der bare Gegensatz zum Zwecke eines ersten Theaters, waren tief eingewurzelt. Es war und ist ein Standpunkt der abonnirten Logen, welche nach Tische um

Gotteswillen nicht erinnert sein wollen an etwas Wirkliches, wozu man den Kopf schütteln oder wovor man gar erschrecken müßte. Das ist ja auch keine Poesie! Die Poesie war eine verschleierte Prinzessin geworden aus fernen, fernen Zeiten und fernen, fernen Landen.

Da starb mein langjähriger Chef, ein geborener Pole, und mein neuer Chef, endlich ein geborener Deutscher, nahm lebhaften Antheil an dem Tiroler Trauerspiele und gab sofort die Erlaubniß.

Der verstorbene Chef, Graf Lanckoronski, hatte übrigens die guten Eigenschaften, welche ich zu Anfang dieser Schilderungen an ihm preisen konnte, standhaft bewährt. Meinen Instructionen gemäß überließ er mir die artistische Leitung unverkürzt. Er war hundertmal unzufrieden mit meinem Geschmacke in Wahl der Stücke und in Besetzung der Rollen, und er verhehlte das gar nicht, aber er setzte stets hinzu: dies ist Ihr Fach und Ihre Verantwortung, ich greife da nicht ein. — Er war ferner unzugänglich für irgend eine Klatscherei und Verhetzung; er wies jeden unbegründeten Anspruch auf Vergünstigung weit ab, und er war endlich immer bestrebt, gerecht zu sein. Ich appellirte nie vergeblich an seinen edleren Sinn, wenn Heftigkeit unbillig handeln wollte — ich verlor in diesem Manne meine sicherste Stütze.

Mein neuer Chef, Fürst Vincenz Auersperg, gehörte selbst zur Landesvertheidigung in Tirol, er erlaubte nicht nur, er förderte lebhaft Immermann's „Andreas Hofer".

Wie war nun, wie ist dies Stück? Karl Immermann hat es geschrieben in früher Zeit und das Theater dabei gar nicht im Auge gehabt. Später, als er dem Theater näher getreten, hat er mit einigen Strichen und Linien seine Arbeit der Bühne näher zu bringen gesucht, und so lag sie unter dem neuen Titel „Andreas Hofer" vor mir.

Es fehlt ihr zum Bühnenstücke immer noch das oben erwähnte dramatische Herz, sie hat immer noch einige Aehnlichkeit mit einer Shakspeare-Historie. Manchen Abend hab' ich vor ihr gesessen und habe erwogen, wo und wie weit geändert werden dürfe, um sie, wie der Oesterreicher sagt, „schneidiger" zu machen. Aber das konnte nur mit großer Dreistigkeit geschehen, und — Immermann war todt. Und er war erst einige zwanzig Jahre todt. Ja, wären es zweihundert Jahre gewesen! Man ist viel dreister, wenn uns Jahrhunderte vom Autor trennen, aber wenn man ihn selbst noch gekannt, da ist man scheu, da hört man seine Klage über Gewaltsamkeit, die ihm angethan würde.

Ach, wie leicht wäre es gewesen, wenn ich mit ihm hätte darüber sprechen können! Er war so verständig und war so praktisch geworden in der zweiten Hälfte seines Lebens. Es wurde ihm in den letzten Jahren klar und klarer, daß er verführt worden sei durch die romantische Kirche, und daß er selbst eigentlich gar keine gläubige Seele gewesen sein Lebenlang. Er war im Grunde ein sehr klarer Kopf, dieser Jurist in Düsseldorf.

Im Jahre 1839 kam ich auf einer Reise nach Holland durch Düsseldorf und lernte ihn kennen. Ein stattlicher Mann war er, mit ausgebildetem Antlitze, prompt und stark in der Rede, nachdrucksvoll in allen Behauptungen, und doch geneigt, allen heiteren Fragen des Lebens ihr fröhliches Recht angedeihen zu lassen. Er kam mir viel mehr entgegen, als ich, ein junger, ausgelassener Schriftsteller, ansprechen durfte; er zeigte eine unerwartete Neigung für die dreiste Natur des jungen Deutschland. Sein Freundschaftsverhältniß zu Heine, aus dem gemeinschaftlichen Zorne gegen Platen erwachsen, wurde lebhaft von ihm betont, lebhafter, als es eigentlich ihren beiden verschiedenartigen Naturen zustand, und in all den ausführlichen, lebendigen Gesprächen, welche wir damals einige Tage lang führten, zeigte Immermann das Bedürfniß, lebensvoll einzutreten in die Literatur der Gegenwart. Natürlich kam da auch das Theater in Rede, dem er eigentlich näher stand als ich. Er hatte aus freiem künstlerischen Antriebe einige Zeit das kleine Düsseldorfer Stadttheater geleitet und manches phantastische Stück in Scene gesetzt. Deutlich zeigte sich's, daß er die Direction des Berliner Hoftheaters gewünscht hatte und wünschte. Bitter und scharf sprach er über die unkundige, hofmäßige Intendanzwirthschaft, und ich sah, daß er eigentlich die Theaterführung in Düsseldorf wol nur übernommen hatte, um dem Hoftheaterwesen darzuthun, wie viel ein echter Geist aus einem Theater machen könnte, auch aus einem kleinen und auch mit den kleinsten Mitteln. Er war nicht im geringsten verblendet von dem Preise, welchen Literaten und Schauspieler seinem Düsseldorfer Theater bereitet und verbreitet hatten; er gestand zu, daß Vieles unzureichend gewesen, was man seiner Bühne rühmend nachgesagt, und daß er auch in der Scenirung blos literarischer Stücke deutlich erfahren habe: dies seien eben nur Uebungs-Experimente gewesen, und Aufklärungen über literarische Träume, die Traumhaftigkeit derselben habe sich auf der Scene nur zu sehr dargethan.

Bei Festhaltung höherer poetischer Absicht hatte er aus

der Praxis nüchterne Lehren gezogen und wäre trefflich geeignet gewesen, ein erstes Theater zu übernehmen und zu führen. Er sprach sehr gut, war eine talentvolle, geharnischte Persönlichkeit und wäre für die Schauspieler ein unschätzbarer Führer geworden. Was er in romantischer Befangenheit früher als Theaterstücke herausgegeben, wie „Cardenio und Celinde" und „Die Opfer des Schweigens", das sah er jetzt ziemlich unbefangenen Blickes an und wies auf kleine Sachen hin, wie „Die schelmische Gräfin", um darzuthun, daß ja auch früher schon der Sinn für das heutige Theaterstück in ihm lebendig gewesen.

Wie leicht wäre es geworden, mit dem so gearteten Manne das „Trauerspiel in Tirol" hieb- und schußfest zu machen!

Das Stück kam leider damals zwischen uns gar nicht zur Sprache — er schrieb am „Münchhausen", und wenn ich ihn aus dem Schwurgerichte abholte und er seinen schwarzen Richtertalar auszog, um mit uns nach Neuß zu fahren, wo eine schmucke Wirthin den besten Rheinlachs am besten zu serviren verstünde, da dachten wir an kein Trauerspiel, sondern da kehrte der saftvolle Magdeburger, der er war, seine sinnlich behagliche Seite hervor und schilderte uns, was für Schwänke er im Kopfe trüge für Münchhausen und dessen Tochter Emerentia im Gegensatze zu seinem Meisterstücke, dem „Oberhofe", dessen kernige Schilderung er während seiner langen Dienstzeit im rheinischen Westfalen erworben hatte. Nicht lange nachher schickte er Heine und mir die ersten Bände seines „Münchhausen" nach Paris, und ehe wir uns dessen versahen — war er plötzlich todt. Der rüstige, kräftige Mann!

In ihm ist einer der wenigen Poeten gestorben, welcher dem deutschen Theater ein bahnbrechender geistiger Führer hätte werden können. Er hatte wol noch manches Schlingkraut um sich aus alter romantischer Zeit, aber sein Geist war frei geblieben, und eine große Theaterpraxis hätte ihn von poetischen Schmarotzerpflanzen, welche die öffentliche Schaubühne nicht verträgt, gänzlich befreien können.

Gerade wegen dieser persönlichen Bekanntschaft war ich jetzt schüchtern vor seinem Stücke und wagte keinen tieferen Eingriff, um ein festes Theaterstück daraus zu machen.

Der gute Inhalt trug uns doch unter sorgfältiger Darstellung einen Ehrenerfolg ein, und wir haben von Zeit zu Zeit das Trauerspiel wieder bringen können. Es kann also auch in Zukunft erhalten bleiben, wenn die Direction ihm

Aufmerksamkeit und Pflege widmet. Die uns naheliegenden Verhältnisse und Namen üben ja doch — auch bei skizzenhafter Behandlung des dramatischen Ganges — einen erweckenden Einfluß auf unsere Theilnahme. Wenn von Innsbruck, Meran und vom Passeierthale, von Hofer, Speckbacher und Pater Haspinger die Rede ist, da werden wir doch viel leichter getroffen, als wenn das Forum romanum und Antium oder Cominius und Aufidius an unser Ohr klopfen.

XXV.

„Narciß", „Hanns Lange", „Eglantine", „Pitt und Fox", die weiteren Original-Neuigkeiten von 1863 und 1864 bestätigen recht deutlich meine frühere Behauptung: daß die Persönlichkeiten unserer Dramatiker ungemein verschieden von einander sind.

Man skizzire sich nur die Charaktere und Schreibarten der sechs deutschen Schriftsteller, welche im Laufe eines Jahres unser neues Repertoire gebildet, und stelle sich daneben sechs lebende französische Theater-Autoren zusammen. Wie einleuchtend wird sich herausstellen, daß die sechs Franzosen eine auffallende Familien-Aehnlichkeit tragen in Wahl der Stoffe, in Form der Fassung, im Gang der Rede; daß aber die sechs Deutschen, hier also Hebbel, Immermann, Brachvogel, Heyse, Mautner, Gottschall grundverschieden von einander erscheinen.

Hebbel aus dem friesischen Holstein, breitspurig ohne Sorge um irgend eine Zier einhergehend, sucht nach unbehauenen Felsstücken für seinen Ausdruck, ist um Schönheit nicht nur unbekümmert, sondern sucht nach Gelegenheiten, diese Unbekümmertheit nachdrücklich zu bethätigen. „Echtheit geht vor!" kann man herauslesen, und: „Schwächliche Nachfolger mögen unsere Originale zur Schönheit herausbürsten und putzen!"

Er stammt aus germanischen Urkreisen, welche von den Ständen und Formen der mittelalterlichen und modernen Welt eigentlich nie berührt worden sind. Er erwächst aus dem Volke kleiner Ortschaften, wo die Natur wenig kleine Reize zeigt, wol aber eintönige große Verhältnisse, das ebene, weite Marschland und das nahe Meer. Er kommt aus der gelehrten Schule und ohne näheren Verkehr mit der geselligen Welt an die literarische Thätigkeit — muß nicht diese Thätigkeit immer etwas Abgesondertes behalten, muß sie nicht immer etwas behalten, was an den Bauer erinnert, der in aller Biederkeit mißtrauisch und listig bleibt unter den Städtern,

muß sie nicht immer etwas behalten, was an den einsamen Zustand des dichterischen Denkers erinnert? Muß sie nicht auf dem Theater der Städter Fremdartiges und Unzugängliches entfalten?

Wie anders Karl Immermann, der Bürgerssohn! Er geht aus den Stadtkreisen hervor, aus den engen Gesetzen der preußischen Beamtenwelt, welcher sein Vater angehörte, welcher er selbst angehören sollte. Dabei ist er mit allen Eigenschaften und Trieben eines Lebemannes angethan, wächst auf inmitten des fruchtbaren mittleren Norddeutschland, wo das niedrige Harzgebirge mit seinen Wäldern den Sinn weckt für bescheidene Naturreize, wo auf Schule und Universität, in Magdeburg und Halle, der Franzosenhaß gegen den Eroberer Napoleon zeitig genährt wird. Immermann gesellt sich auch zu den freiwilligen Kriegern als siebzehnjähriger Jüngling, und wir können das „Trauerspiel in Tirol" in ihm wachsen sehen, wie man das Gras wachsen sieht. Nach seiner Rückkehr auf die Universität tritt er in die Kämpfe, welche das Wartburgfest erregt, und tritt als eigensinniger Erbe des engen Staatsdienstes auf die unpopuläre Seite, ein harter Kopf, der selbstständig Recht haben will. Trotzdem schließt er sich der romantischen Schule an, welche innerlich der Wartburgfeier und der Burschenschaft nahe stand. Er gibt sich jahrzehntelang jener künstlich idealen Poesie hin, welche gesuchte Studien, Stoffe und Formen pflegt. Und wiederum im Gegensatze hiezu tritt er in die trockene Regierungslaufbahn eines Juristen, in die strengen Verhältnisse eines auf dem Buchstaben der Verordnung ruhenden Staates. Welch eine persönliche Stärke gehörte dazu, um in diesen Gegensätzen nicht verwirrt, nicht zerrieben zu werden. Er wurde es nicht; er blieb selbstständig strebend. Und nun unterstützte ihn das Glück: es brachte ihn in die westlichen Lande, wo alte Reichssitte lebendig geblieben im Gemeindeleben, wo öffentliches Gerichtsverfahren galt, wo ihn sein Amt in Verkehr setzte mit den freimüthigen Menschen Westfalens und der Rheinlande. Er kommt endlich nach Düsseldorf, wo eine alte Malerschule Traditionen der Bildlichkeit pflegt — er wird so allmälig der künstlichen Poesie entrückt, und seinem gesund verbliebenen Auge drängt sich die Bemerkung auf, daß auch die realen Dinge poetisch zu verwerthen sind. Er schreibt Bücher, wie die „Epigonen", welche einen Abschluß seiner Vergangenheit, welche seinen Uebergang zur lebendigen Zeit bekunden; er geräth ans wirkliche Theater, er lebt auf im Mannesalter. Welch ein breites Stück deutscher Geschichte, mannichfaltig deutscher Geschichte stellt sich in diesem Manne dar!

Was hatte er Alles seinen Schauspielern zu sagen, als er im kleinen Düsseldorfer Theater wunderliche Stücke und daneben ganz praktische Stücke in Scene setzte. Unerbittliches Schicksal! Als er auf dem Punkte angelangt war, die verschiedenartigsten Erfahrungen in gereiftem Sinne neu und deutlich in seiner Schrift auszudrücken, da reißt ihn ein Schlagfluß hinweg aus unserer Welt.

Wie lehrreich erscheint sein Bild dem deutschen Theater! Kaum Ein Stück bleibt von ihm auf dem deutschen Repertoire, aber mancher Schauspieler verbreitet und vererbt Lehren von ihm, mancher Dichter lernt aus seinen Studien.

Dicht hinter diesem Manne, welcher durch so viel Bildungs-Elemente geläutert worden, erscheint auf dem Burgtheater das Stück eines ganz neuen Dramatikers, Brachvogel geheißen. Da fehlt noch alle Läuterung, da braust der erste Gährungsproceß, und nicht ein Hauch erinnert an Immermann. „Narciß" ist der Titel des Stückes. Nicht Narciß aus dem Alterthume, ein Neffe Rameau's aus der Orgienzeit Frankreichs, welche den Toast ausbringt: „Nach uns die Sündfluth!" Die Sündfluth kam in Gestalt der Revolution.

Dieser „Narciß" trägt Züge starken Talentes, geistiger Rohheit und doch auch geistigen Bedürfnisses, welches in die Tiefe will, aber von der Phrase aufgehalten wird. Brachvogel ist eine blutvolle schlesische Natur, ganz im Gegensatze zu Hebbel und Immermann ohne Spur gelehrter Erziehung, im Style oft voll Bombast und Schwulst, im Ziele dagegen oft hell und schneidend auf modern-sociale Ideen losgehend — ein begabter Naturalist.

Er bringt nach „Narciß", welcher die Einleitung zur Revolution in Frankreich blutrünstig darstellt, ein Drama aus dem Mittelalter: „Adalbert vom Babenberge". Ein Jude trägt hier die Unkosten der Verzweiflung, welche Brachvogel's Stücke kennzeichnet. Die ersten Acte sind von packender dramatischer Kraft; die Folge fällt ab. Ein ferneres Stück: „Salomon de Caux", sucht neben Richelieu den Erfinder der Dampfkraft tragisch darzustellen, und als die Bühnen daran vorübergehen, wendet er sich ärgerlich dem Romane zu. Er ergreift die größten Themata, behandelt sie leicht und dreist, findet aber immer einige Situationen für seine frappante Macht der Erfindung, wirft dazwischen ein Drama: „Der Trödler", welches zweiten Theatern einen willkommenen grellen Stoff socialer Natur bietet, und trifft neuerdings mit der „Prinzessin von Montpensier" wiederum den interessanten Gang eines Theaterstückes, welches originell genug in

die aufwachsende Herrscherjugend Ludwig's des Vierzehnten die demokratische Neigung einer stolzesten Prinzessin zu verweben weiß.

Auch hier springen mitten in aufgebauschter Rede einzelne treffende Reden empor, und mitten in verwirrt sich anlassender Handlung zeigt sich ein weit ausholendes Talent der Composition, welches den Plan behauptet. Es ist überall bei ihm dreister, mitunter wüster Naturalismus, welcher aber starke Athemzüge hat für den Brustkasten des Theaters.

Wir brachten „Narciß" später als andere Theater, weil meine Behörde abgeschreckt wurde durch diese Athemzüge der Revolution, welche in dem Stücke bemerklich sind, und durch kecke, unhistorische Motive, welche der Autor sich herausnimmt, indem er auf sein naturalistisches Recht der Erfindung pocht. Auch die peinliche Stellung, welche der legitimen Königin angewiesen ist, war lange ein Grund der Ablehnung. Maitressen überhaupt, also auch die Pompadour, wurden früher auf dem Burgtheater nicht zugelassen, und es war ein Ereigniß vor 1848, als man mit der „Marquise v. Villette" eine Ausnahme gestattete. Wie vorsichtig und behaglich war aber dort die wohlerzogene Maintenon neben dieser wilden Marquise v. Pompadour Brachvogel's! Es vergingen Jahre, es bedurfte immer wiederkehrender Einreichung, ehe diesem „garstigen" Stücke — und das ist es auch im ästhetischen Sinne — der Zutritt erlaubt wurde.

Der Erfolg, welcher überall ein glänzender gewesen, war im Burgtheater viel weniger günstig. Der grelle Geschmack wurde nur mit einigem Widerstreben hingenommen. Aber die Gewalt der Composition erwies sich doch auch bei uns auf die Länge siegreich; das Stück hat sich auf dem Repertoire erhalten.

Ebenso und viel leichter die spätere „Prinzessin von Montpensier", welcher die entsprechende naturalistische Kraft des Fräulein Wolter Lebenskraft verlieh. In Ermanglung solcher zupassenden schauspielerischen Begabung ist dies Stück „draußen" rasch vorübergegangen.

Nun kam „Hanns Lange". Der Verfasser desselben, Paul Heyse, ist wieder ein barer Gegensatz zu Brachvogel. In Heyse wohnen alle feinen Reize der poetischen Bildung, und wenn etwas fehlt, so ist es die letzte Gewalt einer starken Natur.

Wenn man ihn sieht und hört, diesen Dichter mit dem schönen Rafaelskopfe, mit der wohlklingenden, fließenden Rede, mit dem ganzen Zauber eines liebenswürdigen Men-

schen, da findet man's begreiflich, daß er mit seinen poetischen Arbeiten zahlreiche Anhänger gewinnen muß, namentlich unter den Frauen. Er hat auch eine Stellung gefunden, wie Giulio Romano, der Schüler Rafael's. Alles, was er bringt, ist geistvoll empfangen und künstlerisch durchgeführt.

In seiner Thätigkeit für die Bühne thut ihm vielleicht die vorherrschende Anmuth und Feinfühligkeit seiner Natur einigen Abbruch. Die Bühne verlangt starke, männliche Züge, scharfe Umrisse, rücksichtsloses Wollen. Ich will nicht sagen, daß dies Heyse unerreichbar sei; er ist zum Beispiele in „Hanns Lange" den Erfordernissen eines Theaterstückes ganz nahe gekommen. Aber er ist, wie mir's scheint, bis jetzt durch seine Bildung noch zu tief im Eklekticismus verblieben, in der Neigung des vielfältigen Auswählens seiner Stoffe. Bald im alten Rom, bald im Mittelalter, bald in der Rococco-Zeit erbaut er ein Stück. Jeder Stoff, jede Zeit hat eigene Bedingungen; ein Dichter muß sehr stark sein, wenn er der Concentrirung seiner Fähigkeiten entbehren kann. Wir wissen's noch nicht, und Heyse selbst weiß es noch nicht, in welcher Gattung von Stoff und Form er all seine Eigenschaften zur vollen Geltung bringen mag als Dramatiker. Bei seinem unablässigen Streben wird er wol einen festen Ausgangspunkt finden, und dann kann er uns jeden Tag mit einem Kernschusse überraschen.

„Hanns Lange" hat überall Glück gemacht. Auch bei uns. Warum er uns nicht dauernd verblieben, das ist schwer zu sagen. Er war dem Publicum wohlgefällig gewesen, aber nicht mächtig genug. Man sprach nicht ungünstig davon, aber man machte keine Propaganda dafür; man empfand wol, daß noch etwas fehlte. Was denn? Vielleicht das, was Heyse's Theater-Arbeiten bis jetzt überhaupt gefehlt hat: der letzte Wille, der unzweifelhafte Nachdruck, der Stempel der Nothwendigkeit und der Erledigung.

Ich habe manchmal den Gedanken, Heyse schreibe seine Stücke zu rasch. Die Fähigkeit der Hervorbringung in ihm ist sehr lebhaft, sein Talent ist für alle Formen geschmeidig, und er behandelt ein Theaterstück wie eine andere Schrift, indem er seiner natürlichen Fruchtbarkeit unverweilt nachgibt, das Stück in die Welt setzt und es den Theatern überliefert, frisch, wie es aus der ersten Regung entstanden ist. Ein Theaterstück darf aber nicht behandelt werden wie jede andere Schrift, sondern es will reiflich ausgetragen sein. Je tiefer sein Organismus athmet, desto tiefer dringt es in den Zuhörer, desto länger

macht es ihm zu schaffen, desto nachdrücklicher spricht der Zuhörer von ihm, desto mehr macht er Propaganda für dasselbe. Das Glückliche erobert ein Theater-Publicum, doch nur das Reife fesselt es.

Ich weiß freilich nicht gewiß, ob Heyse warten kann. Es gibt reichbegabte Menschen, welche sich der in ihnen wachsenden Früchte ohne Zögern entledigen müssen, weil hinter diesen Früchten schon wieder neue entstehen. Solche Talente müssen, um am günstigsten für die Bühne zu schreiben, das Lustspiel erwählen — wenn sie lustig sein können, wenn ihnen Laune und heitere Charakteristik zu Gebote stehen.

Mit „Hanns Lange" hat Heyse schon eine unerwartete Wendung versucht, und zwar recht glücklich. Er hat die appische Straße der „Sabinerinnen", er hat die ritterzeitlichen „Herren von der Esche" mit ihrem Burg-Pathos verlassen und hat die realistische Charakteristik für einen Theil seines Stückes ergriffen. Die Figuren im Bauernhause sind ihm auch trefflich gelungen — warum sollte er auf dem Wege nicht weiterschreiten! Ja, er hat es auch schon gethan; er hat ein Schauspiel, „Colberg", gebracht, welches vaterländisches Heldenthum aus dem Franzosenkriege behandelt. Ein ganz richtiger, willkommener Stoff, welchen die Theater im deutschen Norden mit großem Beifalle begrüßt haben. Aber er hat es wiederum gethan, wie ich oben angedeutet: zu rasch, zu kurz angebunden. Das Stück ist nicht ausgetragen im Mutterschoße.

Mautner's „Eglantine" ist ein ebenso leichtes Kind. Und doch sind auch diese beiden Verfasser wieder grundverschieden von einander. Heyse ist reich an Talent, und seine Arbeiten können nur gediegener werden, wenn sie langsamer entstehen. Dem Verfasser der „Eglantine" steht jedoch im glücklichen Falle nur das Formengerüst eines Theaterstückes zu Gebote. Er thut ganz wohl, rasch Hand an's Werk zu legen, wenn ihm eine Situation vorschwebt. Das Warten auf tieferen Inhalt würde seinen Stücken kaum nützen.

Er geht von einer Situation aus und gruppirt um sie; und daran thut er ganz Recht. Wollte er von einem eigentlichen Stoffe ausgehen und die Situationen aus demselben organisch entwickeln, so würde ihm seine Fähigkeit die Hilfsmittel versagen.

Das Verhältniß einer Künstlerin zu einem vornehmen Manne und eine äußerliche Täuschung, welche das Verhältniß zerstört — das ist die Situation, von welcher „Eglantine" lebt. Kritik und Publicum hat dies überall herausgefunden, auch in Wien, wo dies leicht befrachtete Stück Zugstück ge-

worden. Außer Wien hat es nirgends bestanden, und auch in Wien hat es bei aller Zugkraft nur eine geringe Schätzung gefunden. Die Darstellung der Künstlerin durch Fräulein Wolter und der abgerissene Zettel in der Intrigue haben in Wien den Erfolg hervorgebracht. Man suchte ein Stück Lebensgeschichte der darstellenden Schauspielerin hinter dem Schicksale jener Eglantine, und man fand sich hinlänglich intriguirt durch jenen abgerissenen Zettel.

Letzteres ist auch nicht zu verachten als Spannungsmittel; jede Kunst braucht ihr Handwerkszeug, und auch das Bedeutende verliert die Anziehungskraft, wenn die Hilfsmittel des Handwerks fehlen. Man nennt sie artigerweise Technik. Was ist denn auch gutes Malen, was ist denn die wirksame Behandlung der Farben anders als Handwerk, artig ausgedrückt Technik?

Rudolph Gottschall, der Verfasser von „Pitt und Fox", hat mit Heyse die rasche Production gemein und verschmäht wie Mautner das Handwerkszeug nicht, und doch ist auch er wiederum grundverschieden von Beiden. Er hat etwas vom Conversations-Lexikon: Lyrik, Literatur-Geschichte, Drama, Kritik, Journalistik, Berichterstattung in zahlreichen Journalen über einen und denselben Gegenstand — Alles ist ihm gleichzeitig geläufig, und bis auf einen gewissen Grad gut geläufig. Er ist sehr fleißig, sehr flüssig, zu mancherlei Hervorbringung fähig. Noch in frischem Mannesalter stehend, wird er die Lösung seiner literarischen Lebensfrage darin suchen müssen und finden: ob er einen echten Kern besitzt und ob er diesen Kern mit innerer Ruhe entwickeln kann?

„Pitt und Fox" waren schon jahrelang vorhanden, ehe sie im Burgtheater aufgeführt wurden, und die Verzögerung lag an mir. Dies Gebahren mit wichtigen historischen Staatsmännern erschien mir zu leichtsinnig für unsere Bühne; ich meinte, unser Publicum würde es nicht annehmen. Erst als Sonnenthal so weit entwickelt war, daß ich ihm den Fox geben konnte, entschloß ich mich zur Scenirung, weil ich in seinem gehaltvollen Wesen eine erhöhende Unterlage fand für die ausgelassene Figur des berühmten Ministers. Der Verfasser gestattete einige weitere Milderungen, und so machte das Stück gutes Glück.

Der Griff als Griff nach einem Lustspielstoffe ist gewiß rühmenswerth, und wenn man auch bedauern mag, daß die Gegensätze gar zu grell und bisweilen der Carricatur ähnlich gerathen sind, so muß man doch vom Standpunkte des Thea-

ters zugestehen, daß das Material erfindungsreich angefaßt und behende ausgebeutet ist.

Gottschall hat früher in Stücken wie „Die Rose vom Kaukasus“ den lyrischen Ergüssen zu viel Spielraum gewährt, ist aber neuerdings in Stoff und Behandlung überraschend geschickt den Bedürfnissen der Scene nahegerückt. Selbst in seiner „Katharina Howard“, welche durch Ungleichartigkeit ihrer Theile und vielleicht auch durch machtlose Darstellung des achten Heinrich keine Dauer bei uns fand, zeigte sich ein Trachten nach wirklichem Lebenspulse. Er ist ein sehr aufmerksamer Beobachter für Motive und Technik und lernt sehr schnell; es ist gar wohl möglich, daß er noch ein wichtiger Producent wird für's deutsche Theater. In einem Stücke: „Die Diplomaten“ — Alberoni in Spanien — welches mit „Pitt und Fox“ einige Verwandtschaft hat, ging die Leichtfertigkeit noch über „Pitt und Fox“ hinaus; aber seine letzte Arbeit, „Der Nabob“, beschäftigt sich sorgfältig mit einem reichhaltigen Thema. Lord Clive, der ostindische Held, ist dieser Nabob, und sein Proceß vor dem englischen Parlamentsgericht in London, in welchem sein Heldenthum und sein Geldnehmen in Ostindien einander die Wage halten, bietet eine interessante Aufgabe. Es wäre schade, wenn sich Gottschall nicht die Muße erzwänge, solchem Drama all die tieferen Reize abzugewinnen, welche namentlich in solchem, allerdings nicht leicht interessant zu machendem Helden und in solchen Vorgängen ruhen.

All diese deutschen Dramatiker, welche sich auf dem Burgtheater binnen einem Jahre zusammenfanden, gehören zu ganz verschiedenen Regimentern, zum Fußvolke, zur Reiterei, zum schweren Geschütz, zur Genie- und zur Verpflegungstruppe. Welch ein volles Bild unseres Reichthums an Eigenthümlichkeit und Eigensinn! Und jetzt, da ich schließen will, seh' ich in demselben Jahre noch einen ganz neuen Kriegsmann zum erstenmale auftreten, Moriz Hartmann, einst lyrischer Dichter und liberaler Flüchtling, welcher so lange die harten Stiegen des Exils getreten. Nothgedrungen hat er lange nur die fränkische Bühne gesehen, und heitere Bilder sind ihm eingeprägt worden von der Scene. In einem zweiactigen Lustspiele, „Gleich und Gleich“, hat er diese Eindrücke eingerahmt, aber der ernste Dichter hat dem Thema doch einen gelehrten Untergrund gegeben, auf welchem Sonnenblicke des Spottes und der Satyre spielen können. Die dichterische Feder ist schärfer und spitzer geworden, je länger der Flüchtling erfahren hat, auf welchen weiten Umwegen die Welt zu ihren Idealen marschirt, ach, marschiren muß. Das Stückchen machte mit seinen gelehr-

ten und abstracten Frauenzimmern eine heitere Wirkung, und wir hoffen, daß diese angenehme Antrittsvisite einen weiteren Verkehr eingeleitet habe.

Solch ein mannichfaltiges Jahr, mannichfach an dichterischen Persönlichkeiten, Stoffen und Formen, ist doch sehr anregend, und ein schöpferisches Theater bietet doch eine außerordentliche Fülle von geistigem Sauerstoffe. Machen wir uns klar, daß dies in solchem Maße nur auf dem deutschen Theater erreichbar ist.

Aus dieser tiefen Verschiedenheit der Autoren ergibt sich, daß unser deutsches Theater zu einem viel größeren Inhaltsreichthume, zu einer viel größeren Mannichfaltigkeit der Formen berufen ist, als das französische, welches seiner Schablone so sicher ist — daß unser Theater aber auch viel schwerer in Gang zu bringen und im Gange zu erhalten ist, weil die allgemein giltige Form so schwer entsteht bei so verschiedenartigen Künstlern, bei so eigensinniger Geringschätzung der unleugbar nöthigen Theaterform.

Diese Theaterform, oder richtiger diese Form des Theaterstücks, ist ja nicht ein Werk des Zufalls oder der gedankenlosen Ueberlieferung. Das Bild, die Statue, das Epos, der Roman, das Gedicht und jede Kunstform haben ja tief liegende Gesetze, innerhalb welcher allein sie ihre Wirkung erreichen. So ist es auch mit dem Theaterstück, und doch wird dessen Technik fast durchgängig von unserer Kritik über die Achsel angesehen! Wohl uns, wenn unsere selbstständigen und charaktervollen Dichter ihre eigene Auffassung der Form im Sinne dieser technischen Gesetze geltend machen. Wir werden dann das reichste Theater der Welt haben. Wehe uns aber, wenn unsere Charakter-Eigenheit diese nothwendigen Gesetze immer wieder despotisch mißachten will. Wir werden dann ein sehr armes Theater haben und vom Auslande borgen müssen bei allem vaterländischen Ueberflusse an dichterischen Originalen.

XXVI.

Das heitere Conversationsstück und wirkliche Lustspiele belebten das Jahr 1864. Feuillet's „Vornehme Ehe", die schon genannten „Pitt und Fox", „Hanns Lange", „Gleich und Gleich", kleine Einacte von Sigmund Schlesinger, „Die Dienstboten" von Benedix und der unglaublich einfache „Geadelte Kaufmann" von Görner füllten die Saison.

Sollte man's glauben, daß selbst einfache, unpolitische, ganz moralische Lustspielstoffe jahrelang nicht zugelassen wurden! Und doch ist dem so. Und zwar um socialer Principien

halber. Solch eine Streitfrage legte sich zurückstauend vor das kleine niederländische Gemälde: „Die Dienstboten", und es vergingen mehrere Sommer und Winter, ehe die Stauung beseitigt werden konnte.

Die harmlosen „Dienstboten" zurückgewiesen? Ja. Und zwar aus Gründen, welche nicht unwichtig, welche wenigstens charakteristisch sind. Hier folgen sie:

Sie entsprießen dem Gedanken oder doch der Gewohnheit, daß ein Hoftheater im Grunde nur für ein exclusives Publicum vorhanden sei. Wie oft, wenn ich mich auf Geschmack und Urtheil des großen Publicums berief, wurde mir entgegnet: „Das Publicum hat Sie gar nicht zu kümmern!" — Und hier mit diesen „Dienstboten" stieß ich auf eine Anschauung desselben Gedankens. Es war meine Schuld, daß ich überrascht war; denn die Ablehnung dieses Stückes war folgerichtig. Das Hoftheater ein ganzes Stück lang — wenn auch nur ein einactiges — der Dienerschaft eines Hauses allein zu überlassen, das — das erschien unanständig. Vielleicht nicht geradezu gemein, aber unanständig. Dafür, hieß es, ist ein solches Theater nicht da!

Ich war verblüfft. Für die Kunst ist Alles da! wollte ich sagen, aber ich bemerkte spät genug, daß ich eben einem Gedanken- oder Gewohnheitskreise gegenüberstand, welcher aus einem Schloßtheater Ludwig's XIV. das Wesen und den Charakter auch eines heutigen Hoftheaters ableitete, und daß all meine ästhetische Beweisführung unwirksam verbleiben müßte. Ich flüchtete zu einem Beispiele, von dem ich Wirkung verhoffte; ich berief mich auf niederländische Bilder mit den gewöhnlichsten Bauernfiguren. Die hänge man ja doch auf in Galerien und vornehmen Salons als Kunstwerke — —. „Aber diese Bauernfiguren sprechen nicht!" lautete die Entgegnung.

Das mußte ich zugestehen und war geschlagen. Es dauerte, wie gesagt, mehrere Jahre, ehe dies Vorurtheil verblaßte. Als Symptom ist es gewiß interessant. Es gehört zu den zahlreichen Consequenzen eines Kunst-Institutes, welches einen specifisch socialen Charakter geltend macht.

Viel natürlicher war's, daß der folgende Chef den „Geadelten Kaufmann" beanstandete. Ich hatte das ebenfalls lange gethan. Eine ordinäre Comödie mit so viel Trivialität erscheint in der Lectüre geradezu unmöglich für ein erstes Theater. Dreimal hatte ich das Buch beiseite gelegt unter Kopfschütteln. Aber die Theaterberichte aus allen Städten meldeten fröhlichen Erfolg dieser Comödie.

Ganz ebenso erging es mir später mit den „Zärtlichen Verwandten" von Benedix. Mehr als dreimal schob ich sie von mir, weil ich die alltäglichen, übertriebenen und abgebrauchten Figuren und Scenen gar zu abgeschmackt fand für's Burgtheater. Und auch von diesem Stücke meldeten die Zeitungen aus allen Windrosen Erfolg auf Erfolg.

Nun, ein Theater-Director muß wie ein Regent die einstimmige öffentliche Meinung respectiren; er muß sich täglich sagen: Man lernt nicht aus, und jede Theorie muß immer wieder neu bei der Praxis in die Lehre gehen!

Wir haben — nachdem ich die Manuscripte so weit als möglich zusammengestrichen — beide Stücke gegeben und haben mit beiden vollständiges Theaterglück gemacht.

Beim Lustspiele darf man um des Himmels willen nicht vornehm sein wollen. In Lustspielen, welche von Praktikern herrühren, wie hier von Görner und Benedix, muß man wagen, va banque zu spielen. Denn da liegen oft Momente verborgen von populärer Wirkung, welche die Stimmung auch eines vornehmen Publicums gewinnen und dadurch die Beleuchtung des ganzen Bildes verändern. Das Bedürfniß der Heiterkeit ist ganz außerordentlich in einem Theater-Publicum. Dies Bedürfniß ist selbst grausam gegen die Bildung. Es verschlingt Trivialitäten, wenn dies unter vollem Lachen geschehen kann. Der römische Ruf: „Schafft Brot und Spiele!" ist ewig.

Je leichter obenein ein Publicum lacht, desto vorsichtiger muß der Theater-Director sein mit Zurückweisung von Lustspielen; denn es ist unschätzbar, fröhliche Unbefangenheit im Theater-Publicum zu erhalten. Zwei Drittheilen des Publicums ist die Erweckung völliger Heiterkeit eine Haupteigenschaft der Kunst. Und wer gut lacht, der weint auch gut, der gehört auch zum besten Theile des Publicums im Schau- und Trauerspiele.

Es ist dies eben die freie Hingebung an das Spiel, das Grund-Element aller Kunst, und eine solche Hingebung ist die Grundbedingung eines lebensvollen Theaters.

Kein Publicum lacht so leicht und so gut wie das Wiener. Ich werde nie die Aufführung des „Marktes von Ellerbrunn" vergessen, welche ich einmal im Dresdener Hoftheater gesehen. Während des ganzen Abends lachte im ganzen Hause kein Mensch. Natürlich spielten auch die Schauspieler demgemäß. Wie es in den Wald hinein schallt, so schallt es heraus. Wenn die da unten keine heitere Wirkung melden, da werden sie oben auch trocken und trockener. Ich war also der Mei

nung, das Stück sei durchgefallen, denn dasselbe Stück wird im Burgtheater lustig gespielt und lustig aufgenommen. Keineswegs! Ich irrte mich. Das Publicum war zufrieden; es schien nur gar nicht daran gewöhnt zu sein, daß man laut lachen müsse, um sich lustig zu unterhalten.

Hier kommen wir auf einen Punkt, wo wir der alten strengen Censurzeit eine gute Seite abgewinnen. Weil dem Burgtheater so lange alles Moderne vorenthalten wurde, entschädigten sich Repertoire, Schauspieler und Publicum durch sorgfältigste Ausführung und aufmerksamste Hinnahme alter Stücke, namentlich alter Lustspiele. Man lernte die Citrone auspressen. Unschuldige Heiterkeit war nicht verboten, und so cultivirte man sie geradezu mit Raffinement. Das ist wichtig geworden und geblieben für das Lustspiel im Burgtheater; es wird da ausgeführt und ausgekostet bis in die kleinste Faser.

So haben denn auch die ärgsten Neider immer zugeben müssen, daß im Burgtheater das Lustspiel gut sei, weil — weil es gut gespielt werde.

Der Tragödie im Burgtheater hat man nie so viel Lob nachsagen mögen, obwol Sophie Schröder so lange hier war, obwol Anschütz und Julie Rettich feste Stützen der Tragödie hießen. Warum nicht? Das Publicum in Wien ist wirklich sehr lange kein Tragödien-Publicum gewesen. Der Unterhaltung nachstrebend, hatte es keine Lust und hatte wenig Uebung, sich in Schmerz zu vertiefen, den Schmerz in seiner läuternden Bewegung zu schätzen. Ein leichter Katholicismus, welcher das Gewissen immer wieder leicht beruhigt, erzieht nicht für die Tragödie. Man findet sich ab mit sentimentaler Rührung und hat kein Verlangen nach gleichzeitiger Erhebung. Dazu kam, daß man jahrzehntelang kein Tragödienherz gehabt im Schauspieler-Personale. Selbst Sophie Schröder hatte mehr die Größe und die Gewalt, als das Herz der Tragödie, und namentlich tragische Liebhaber und Liebhaberinnen fehlten. Korn war ein trefflicher Lustspielschauspieler, nie ein tragischer Liebhaber. Auch Löwe war eigentlich keiner bei all seinen glänzenden Eigenschaften. Diese Eigenschaften waren eben glänzend, aber niemals tief. Der tiefe tragische Schmerz hat seine Seele nie berührt, Löwe hat ihn also auch nie den Zuhörern mittheilen können. Nur Sophie Müller, welche ich leider nicht gekannt, hat, allen Schilderungen nach, ein tragisches Herz, einen tragischen Ton besessen. Sie wurde bekanntlich nach wenigen Jahren in den Tod gerissen. Ihre Nachfolgerin Gley-Rettich hatte wol alle geistigen Mittel, aber die unmittelbar künstlerische Macht einer tragischen Liebhaberin war ihr versagt.

Sie schilderte schmerzliche Leidenschaft, aber sie stellte sie nicht dar. Anschütz hatte einige Rollen, in denen er hochtragische Scenen traf. Zum Beispiele die große Scene des zweiten Actes im „König Lear", und wol auch die letzte Scene. Was dazwischen lag, sowie die Mehrzahl seiner sonstigen tragischen Rollen außerhalb der bürgerlichen Sphäre war immer reif und werthvoll, aber es entbehrte der Höhe. Figur und Sinnesart unterstützten ihn dazu nicht hinreichend. Die Sinnesart war bürgerlich und der poetische Ausdruck war ein schulmäßig gebildeter, nicht ein direct aus seinem Wesen entsprossener. Man achtete das, man mußte es loben, aber den erwarteten Eindruck idealer Poesie empfing man nicht.

So erklärt sich's, daß die Tragödie in zweiter Linie blieb. Das letzte Jahrzehnt ist darin weiter gekommen. Nicht blos darum, weil alle übrigen deutschen Theater zurückgeblieben sind und uns die Behauptung des ersten Platzes erleichtert haben. Nicht blos darum. Der Sinn der Bevölkerung ist in seiner Tiefe viel mehr bewegt worden als früher, das Publicum ist ernster und nachdenklicher, die Jugend ist bedeutender geworden. Und auch die tragischen Schauspieler — zum Theil schwächer in Behandlung der rednerischen Form — sind im Naturell echter tragisch. Herrn Wagner ist Mangel an geistiger Bewegung vorzuwerfen, aber seine tragische Leidenschaft ist stärker als die seiner Vorgänger. Fräulein Wolter hat ebenfalls eine unleugbar starke tragische Gewalt, und Lewinsky ist hinzugekommen, ein Charakterspieler in der Tragödie, an welchem es weit zurück im Burgtheater ganz gefehlt. La Roche, ein treffliches Lustspiel-Naturell, war ja nie ein tragischer Charakteristiker.

Darin also sind wir höher gerückt, und im Lustspiel haben wir die Ueberlegenheit bewahrt. Namentlich in den ersten Sechziger-Jahren, als die alten Herren noch alle thätig waren.

Mit wenigen Ausnahmen gehörte das ganze männliche Personal zu Trägern und Werkzeugen des Lustspieles. Hiebei verwerthete es sich hundertfach, daß man bei Engagements immer vorzugsweise auf lebensvolle Persönlichkeiten Rücksicht genommen und weniger auf fachmäßige Schulkenntniß. Das kam dem Lustspiele zu statten, das Lustspiel-Contingent war äußerst zahlreich. Nicht nur Fichtner und La Roche in erster Linie, auch Löwe hatte scharfe Lustspielrollen, auch Anschütz war gediegenen Humors. Alsdann Beckmann, der Hauptfeuerwerker; neben ihm Meixner, Baumeister, Arnsburg, Sonnenthal, Förster, Gabillon, Lewinsky in alten Knaben, und jüngste

Leute, wie Schöne, Hartmann und Kraftel; Franz Kierschner in kleineren Chargen, ja Mitglieder dritter Kategorie stellten ihren Mann im Lustspiele, Schmidt in natürlicher Laune, Stein in derben Episoden.

Wo war je ein deutsches Theater in solchem Umfange ausgerüstet für das Lustspiel! Die alten Herren in ihrer gefesteten Macht ausgebildeter Persönlichkeiten, in ihrer Macht langjähriger Uebung und Erfahrung, welche alle Neigungen des Publicums zu gewinnen wußten, und unter diesen älteren Mitgliedern ein Mann wie Fichtner, ein Künstler im Lustspiele ohnegleichen! Es vergehen oft Generationen, ohne daß der Bühne ein solches Talent ausgebildet wird — ein Talent von so künstlerischer Strenge und Feinheit, und gleichzeitig von so reiner Liebenswürdigkeit, von so anspruchslosem und doch so wohlthuendem Humor. Neben diesen älteren Kräften aber ein Zuwachs junger Männer, welche Sinn und Geist der neuen Zeit mitbrachten und in täglicher Uebung, ich darf sagen in täglicher Anleitung diesen Geist entfalten lernten unter der täglichen Controle eines fest geschlossenen und dabei lebhaften Publicums.

Man hat es geradezu sehen können, Schritt für Schritt sehen können, wie alte und neue Zeit da harmonisch ineinander übergingen, wie eine junge Kraft gleich der Sonnenthal's die Grundlagen Fichtner'schen Talentes sich allmälig aneignete und doch selbstständig im geistigen Lebenskreise heutiger Welt eine ganz neue Figur aus sich gestaltete. Rollen des ganz alten Repertoires wurden da nie erreicht, denn sie gehörten in den eigentlichen Lebenskreis Fichtner's; in Rollen neuerer Zeit wuchs ihm Sonnenthal dagegen bald bis an die Schultern, und in Rollen neuesten Datums — zum Beispiele im „geheimen Agenten", im Konrad Bolz aus den „Journalisten" — war er ebenso groß und war ganz anders. Die Uebung in moderner Geisteswelt brachte da ein neues, ein modernes Colorit.

Der Wiener, welcher diese Uebergänge und Entwicklungen mit aufmerksamem Auge angesehen — und wie viele solche Wiener gibt es! denn Wien ist jetzt der einzige Ort gewesen, in welchem ein mitschaffendes Theater-Publicum vorhanden geblieben ist — solch ein Wiener hat eine dramaturgische Periode durchgelebt, welche für Erziehung und Erhaltung eines ersten Theaters unschätzbar ist. Dies war damals ein Lustspiel, wird er noch in späten Tagen sagen, und leider müssen wir jetzt schon hievon wie von vergangener Zeit erzählen. Aeußere Störungen und der unerbittliche Tod haben den reichhaltigen Kreis gesprengt.

Der Tod hat uns auch Beckmann entrissen.

Die wirklich komische Kraft wird am höchsten geschätzt von der Welt, gewiß am lebhaftesten. Die Mehrzahl der Menschen hat instinctmäßig das Bedürfniß, aufgeheitert zu werden. Jedermann strebt nach Glück, und heitere Stunden sind für Jedermann ein Ersatz für Glück. Es gibt also nichts Populäreres als einen wirklichen Komiker.

Beckmann war einer. Er war ein komischer Künstler, er war ein komischer Schauspieler. Ob er in dem Maße als Schauspieler begabt war, wie er es als Komiker war — das ist allerdings eine weitere Frage. Er war immer Beckmann, heißt es. Das Kleid, die Maske, welche er trug, der Charakter, welchen er darstellen sollte, mochten sein wie sie wollten, er war immer Beckmann, setzt man hinzu.

An diesem Vorwurfe ist etwas Wahres. In jedem Kleide, in jeder Maske, in jedem Wesen drängte er zu dem Beckmann hin, welcher im Beckmann'schen Wesen komische Wirkung machte. Es gelang ihm kaum, ja er versuchte es selten, verschiedenartig zu charakterisiren. Es lag nicht ganz außer seiner Fähigkeit, aber es überstieg die Enthaltsamkeit, deren er fähig war. Oft war seine Rolle ganz charakteristisch angelegt auf der Probe, ja zuweilen sogar ausgearbeitet, und oft spielte er sie auch den ersten Abend charakteristisch — wenn sie in solcher Charakter-Begrenzung hinreichend wirkte. Hinreichend für seinen Hunger und Durst nach komischem Effecte. Aber wenn dieser Effect ihm nicht sättigend genug schien, da warf er die Charakterkunst wie die Büchse ins Korn und rief flugs seinen Beckmann zu Hilfe, dieser Beckmann mochte zum Charakter passen wie die Faust aufs Auge, um nur den fehlenden Effect einzuholen. „'s war nöthig, Doctor!" sagte er sehr ernsthaft, wenn ich zu ihm trat und er Vorwürfe erwartete. Er that's aber auch, wenn's nicht nöthig war, wenn Stück und Rolle gefallen hatten; er begnügte sich bei den Wiederholungen nicht mit solchem charakteristischen Erfolge, er befreite sich auch alsdann mehr und mehr von den Schranken, welche der Rollencharakter dem Beckmann auferlegte, und ein Fetzen nach dem anderen flog in die Luft, bis bei der zehnten Vorstellung der unverstellte Beckmann dastand und als solcher jede Beckmann'sche Wirkung machte, weit über die Grenzen der Rolle und des Stückes hinaus. Den alten Herrn v. Eisenstein zum Beispiele in „Cato von Eisen" brachte er in den ersten Vorstellungen ganz charakteristisch, allmälig aber wischte er alle besonderen Züge radical aus und war zuletzt ein aller-

dings höchst komischer Beckmann, aber gar nicht mehr der alte Herr v. Eisenstein.

Darin war er ganz wie ein Clown. Er suchte und brauchte um jeden Preis großes Gelächter. Im Mittelalter, das noch keine Hofschauspieler kannte, wäre er gewiß ein Hofnarr geworden. Er hatte dafür die ausgesprochenste Fähigkeit und auch die stärkste Neigung. Die regierenden und vornehmen Herren waren ja auch heutigen Tages immer und überall beflissen, ihn in ihrer Nähe zu haben, und er war äußerst beflissen, in solche Nähe zu kommen. Er versicherte zwar immer, wenn er aufgefordert wurde zu komischen Vorträgen, daß er leider gar keine Hilfsmittel, nicht einen lumpigen Zettel bei sich habe; aber wenn er nun in Schuß kam, da zog er, wie Falstaff, unbekümmert um die kleine Lüge, aus allen Rocktaschen die Zettel hervor, auf denen die Schwänke und Witze skizzirt waren, welche er mit Meisterschaft vortrug, völlig ein Herr v. Kreuzquer in den „Pagenstreichen", den er wie ein vollendeter Taschenspieler darstellte.

Lasse man sich jedoch durch diese Ausstellungen nicht verleiten, seine schauspielerische Begabung geringzuschätzen. Er besaß sie in hohem Grade. Er verleugnete sie nur vielfach — aus Eitelkeit, aus Furchtsamkeit, aus Mangel an Charakterkraft.

Aus Eitelkeit, weil es ihm unerträglich war, auf der Scene nicht den entscheidenden Ton angeben zu dürfen. Aus Furchtsamkeit, weil er seinen Ruf, seine Bedeutung bedroht glaubte, solange er auf der Scene nicht der Hahn im Korbe wäre und in enger Begrenzung erscheinen müßte. Aus Mangel an Charakterkraft, weil er eben nicht den festen Sinn besaß, sich mit dem zu begnügen, was irgend eine Entsagung heischte. Seien wir billig! Ist denn auch fester Sinn vereinbar mit der Fähigkeit, welche er besaß? Diese Fähigkeit bestand ja vorzugsweise darin, auseinanderzugehen in leichter Anwendung seines flüssigen, witzigen Geistes. Wäre er festen Sinnes gewesen, so hätten ja eben die hundert Späße nicht heraus gekonnt, die ihm aus allen Knopflöchern sprangen.

Die komische Kraft in ihm bestand übrigens nicht aus dem groben Material eines urwüchsigen Komikers, der nur den Mund zu öffnen braucht, um Lachen zu erregen. Sie bestand aus einer feinen Mischung. Er war nicht nur behaglich, wie es der Komiker ist, in seiner Komik war immer ein Funke Geist. Er war in der Behaglichkeit immer darauf bedacht, Salz zu gewinnen und sein ausströmendes Behagen mit dem Salze zu würzen. Er war immer auf den einzelnen Witz

bedacht, und gerade deßhalb wurde er ein so guter Unterhalter auch außer der Scene.

In diesem Sinne war er auch felsenfest in wörtlicher Kenntniß seiner Rollen. Hinter den Coulissen war er ununterbrochen mit seiner Rolle beschäftigt, und nur mit seiner Rolle. Das Wort, das genaue Wort war seine Wehr und Waffe. Auch alle Extraspässe waren genau notirt in seinen Rollen.

Er stammte aus Breslau. Sein Vater war Töpfer und hatte seine Werkstatt in der Taschengasse, dicht bei der sogenannten „kalten Asche", dem alten Breslauer Theater. Frühzeitig kroch Fritz da jeden Abend hinein, frühzeitig brachte er sich da zu kleinen Hilfsämtern. Zunächst als Handlanger, denn der Handwerkerssohn griff Alles geschickt an — lange nicht als Schauspieler. Aber aufgeweckten Geistes, sah er spannend wie ein „Schießhund" aus der Coulisse zu, und als einmal eine kleine Lücke entstand, sagte er blinzelnd zum Regisseur: „Die könnt' ich schon ausfüllen." Hinaus also! Und wie ein Schießhund sprang er ein. Da zeigte sich's denn, daß der frische, exacte Bursche am Platze war und sich auch den Platz bald erweitern konnte.

Er kam von da nach Berlin ans Königsstädter Theater, welches damals das Lustspiel des Tages einführte, indem es sich die komischen Figuren von der Gasse holte. In diesem Lustspiele des Tages fand er seinen eigentlichen Beruf: die wirklichen Figuren und Vorgänge mit witziger Illustration hinzustellen. Glasbrenner, der erste Erfinder Berliner Volksfiguren und literarischer Berliner Witze, wurde ihm eine wichtige Hilfskraft, indem er ihm namentlich den Eckensteher Nante schuf und schaffen half, die erste populäre Volksfigur, welche für alle Beckmann'sche Fähigkeit erwünschte Gelegenheit bot. Dort und so wurde er ein erster Komiker.

Das war in den Dreißiger-Jahren. Wir jungen Schriftsteller waren damals vielfach darauf bedacht, ihm Nahrung zuzuführen, weil er modernen Geist in die Theaterkomik brachte. Ich ging einmal im Sommer 1839 zu Paris den Boulevard entlang und sah am „Vaudeville", welches damals am Boulevard sein Haus hatte, ein kleines, neues Stück angekündigt mit Arnal. Bei Arnal dachte ich an Beckmann und ging ins Haus. Das neue Stückchen war „Passé minuit", und Arnal war überwältigend komisch. Von der Logenschließerin erkaufte ich ein Exemplar, übersetzte es flugs, die Handlung in unsere Heimat nach „Beuthen an der Oder" verlegend, und schickte es Beckmann unter dem Titel: „Nach Mit-

ternacht" an die Königsstadt nach Berlin. Dreißig Jahre lang hab' ich davon gelitten! Er war freilich sehr komisch darin, aber er spielte die Rolle durchaus nicht so, wie ich es haben wollte. Ich verlangte passive Komik, da der störende nächtliche Besucher die active Aufgabe hatte. Das war Beckmann nicht möglich; in passiver Komik fühlte er sich gedrückt; er mußte vordringen können, er mußte die „Initiative" haben auf der Scene, den Angriff, die Herausforderung mit Späßen, sonst verlor er Laune und Muth. Beides verlor er auch unfehlbar, wenn ein neues Stück nicht „einschlug", wenn seine Rolle nicht „packte". Da wurde er ganz Hasenfuß, stöhnte „sauve qui peut" und gab eingeschüchtert die Schlacht auf.

1845 fand ich ihn im Theater an der Wien und gewann eine Einwirkung auf seine fernere Laufbahn. Der damalige Chef des Burgtheaters, Graf Moriz Dietrichstein, der ein gewisses Zutrauen in meine Theaterkenntniß zeigte, gestand mir zu, daß eine Verstärkung der komischen Kräfte — deren Hauptvertreter damals Wothe — wol wünschenswerth sei, daß er aber doch nicht den Muth habe, den Possenspieler aus der Vorstadt hereinzunehmen. Ich setzte ihm auseinander, daß Beckmann Fähigkeiten genug habe, nicht blos Possen zu spielen, und daß er für das Burgtheater sehr erfrischend sein würde. Nach wiederholter Unterredung sagte Graf Dietrichstein: Sie werden Recht haben, und ich werd' ihn engagiren. 1846 trat er ein und gehörte uns zwanzig Jahre lang zu unvergeßlicher Erheiterung.

Im Juni 1866 versprach er mir trotz des ausbrechenden Krieges, vor dem er sich sehr fürchtete, mit mir nach Karlsbad zu gehen. Im letzten Augenblicke übermannte ihn die Furcht, er verzichtete auf das Mineralwasser, welches ihn so oft schon von seinen Leiden befreit, er blieb zurück, und — ich sollte ihn nicht wiedersehen. Vielleicht hätte Karlsbad die Katastrophe abgewendet! Als ich zurückkam, lag er im Sterben, und zwar unter grimmigen Schmerzen.

Welch ein Hohn des Schicksals! Er, der weichste, wehleidigste Mensch, zu solcher Marter verurtheilt, er, der so viel Tausenden das Leben erfrischt, mußte unter so furchtbarer Pein aus dem Leben scheiden!

XXVII.

Im Damenpersonale war das Lustspiel-Contingent viel schwächer. Der Humor ist ja wol immer spärlicher vertheilt unter Frauen, denn er setzt Gegensätze im Innern voraus welche für die Weiblichkeit nicht ohne Gefahr sind.

Die bejahrten Burgtheaterfreunde sprechen mit Entzücken von der humoristischen Kraft der älteren Frau Koberwein. Ich habe sie leider nicht mehr gesehen. Seit ich das Personale genauer kenne, waren Frau Haizinger mit ihrer Tochter Louise Neumann und Fräulein Wildauer die Anker für das Lustspiel. Und Fräulein Wildauer entwich uns leider frühzeitig. Sonst war und ist im Damenpersonale der ausgesprochene Humor ziemlich schwach vertreten. Frau Fichtner war nicht ohne sarkastische Laune; Frau Hebbel ist ferner, den Meisten unerwartet, für eine bestimmte Gattung von Parodie und Charge wirksam geworden; Fräulein Grafenberg zeigte Anlage für komische Naturmädchen (Franzl im „Sonnwendhofe"); Fräulein Kratz entwickelt merkwürdigerweise fast nur dann Humor, wenn sie in Hosenrollen spielt — ein Zeichen, glaube ich, daß sie eine humoristische Zukunft in älteren Rollen hat, und Fräulein Baudius wird in Rollen von geistvoller Laune, besonders wenn sie ein wenig Malice vertragen, eine Specialität werden. Die übrigen Damen sind mehr im Conversations-Stücke als im eigentlichen Lustspiele von Bedeutung. Nur Fräulein Bognar gewinnt auch einen rein heiteren Ton, und Fräulein Wolter hat auch humoristische Wallungen.

Das stärkste Naturell lebensvoller Lustigkeit besitzt Frau Haizinger, ein Naturell von unverwüstlicher Lebenskraft.

Ich habe sie schon als Student, schon vor vierzig Jahren gesehen. In Halle. Damals war sie sechsundzwanzig Jahre alt und war eine blendende Schönheit. Sie sang in der Oper, sie spielte im Trauer-, Schau- und Lustspiele, wie dies in ökonomischer Zeit und bei reich ausgestatteter Begabung Sitte war. Man wird jetzt lächeln, wenn ich sage: Maria Stuart war die erste Rolle, welche ich die gefeierte Frau Amalie Neumann-Haizinger habe spielen sehen. In einer verlassenen Kirche — ich kann nicht dafür, das rationalistische Halle mag es verantworten — war das Theater aufgeschlagen, und Bruder Studio strömte in hellen Haufen auch zur Probe hinein und machte der schönen süddeutschen Blondine die Cour. Es war mitten im Sommer, und es herrschte große Hitze. Geistreich beklagten wir darüber die junonische Königin von Schottland, und sie lispelte erwidernd: „Auch dieser Kelch wird vorübergehen!" und blickte dabei mit jenem Lächeln, das ihr bis jetzt treu geblieben ist, auf die bärtigen Jünglinge, unter denen nicht ein Frack zu finden war.

Gebt Acht! — hieß es — die ist morgen im „Sprudelköpfchen" noch patenter — dies war der damalige officielle Ausdruck — als heute in der Schiller'schen Tragödie!

Die Lustspieldame wurde also gleich entdeckt, noch ehe sie gespielt hatte.

Amalie Morstadt, verehelichte Neumann und Haizinger, 1800 in Karlsruhe geboren, figurirte schon damals als Backfischchen auf der Bühne und hat ihre schauspielerische Ausbildung offenbar ganz naturalistisch und vorzugsweise aus eigenen Kräften gewonnen. Am kleinen Hoftheater in Karlsruhe sich entwickelnd, ist sie von eigentlicher Theaterschule unberührt geblieben. Ein wenig zu ihrem Nachtheile, aber auch sehr zu ihrem Frommen. Zum Nachtheile darin, daß sie sich die Kunst des Sprechens nur durch Praxis hat aneignen müssen. Aus ihrem guten Organe wäre noch viel mehr zu machen gewesen, wenn man sie zeitig darauf aufmerksam gemacht hätte, daß der Ton von Innen nach Außen gebildet werden müsse, nicht von Außen nach Innen. Zu ihrem Frommen aber darin, daß sie von jeder Manierirtheit frei geblieben ist.

Sie hat frühzeitig in Gastspielen ihr großes Talent geübt und namentlich in Berlin mit großem Glücke gespielt. Dort steht sie auch noch heute im besten Angedenken; das frische, herzhafte, süddeutsche Wesen, der alemannische, schwäbisch angehauchte Ton voll freier Natürlichkeit ist den dortigen Norddeutschen ein unvergeßlicher Zauber gewesen.

Als Mitglied ist sie erst 1845 ins Burgtheater getreten, und sie wurde hier in den ersten Jahren unter der Regieherrschaft nicht sonderlich gefördert. Sie geht aus dem Rahmen hinaus! sagte man, indem man ihr fröhlich natürliches Gebahren zum Vorwande nahm, und ihre unnachahmlichen jauchzenden Töne, wenn eine lustige Katastrophe eintritt. Der wahre Grund lag aber in dem stillen Geständnisse: sie zieht die Aufmerksamkeit zu sehr auf sich und zieht sie ab von „unseren" komischen Alten; sie nimmt ferner Rollen in Anspruch, welche *wir* brauchen.

Ein Körnchen Wahrheit lag übrigens in jenem Vorwurfe vom „Rahmen". Sie läßt sich gehen, wie es ihre Lebensfülle mit sich bringt; sie ist nicht ängstlich mit Stichworten und überspringt sie zuversichtlich, sie hat endlich — und das ist oft sehr komisch — keinerlei Sorge um Localsinn und geht vergnügt durch die Wände ab, statt durch die Thür. Das ist aber auch Alles. Dies Körnchen Wahrheit geht unter in dem Vorzuge der Frau Haizinger, welcher gerade hiebei berührt wird. Ihr Grundvorzug besteht nämlich darin, daß sie sich bis in ihr Alter die frischeste Natürlichkeit bewahrt hat, daß sie immer unmittelbar lebendig erscheint, niemals abgedämpft durch irgend eine abstracte Schauspielerformel. Und ihre Na-

türlichkeit, ihre Lebendigkeit sind zündend; die Lebenskraft, welche von ihr ausströmt, ist echt, ist unverfälschtes Quellwasser. Sie ist vielleicht nicht so sehr humoristisch als fröhlich. Der Zuhörer fühlt sich belebt und erfrischt, er vergißt den künstlichen Begriff eines Theaters, er ruft ihr zu, er jauchzt mit ihr, wenn sie jauchzt. Und sie thut das oft. Darin ist sie dem verstorbenen Wilhelmi nahe verwandt. Der erweckende Luftzug des wahren Talentes tritt mit ihr auf die Scene und verbreitet sich im ganzen Hause. Ach, diese Kraft eines starken Naturells wird leider immer seltener auf dem Theater! Ist denn wirklich die Begabung so ausgestorben? Oder wird sie geknickt durch lauter Bildung?

Es ist wahr, diese Art von Schauspielern ist durchschnittlich nur begabt, sie belastet und zersplittert sich den Sinn nicht durch Studien, sie macht sich nicht viel Gedanken außerhalb ihres Berufs. Frau Amalie widmet ihre Mußezeit mit glücklichem Instincte dem „Fabuliren", wie die Frau Rath, Goethe's Mutter, gethan. Sie interessirt sich für alle Vorgänge, sie liest alle Gattungen von Romanen. Die Fabel ist ja der ewige Reiz des Künstlerlebens; wer sich ihr hingeben kann unbefangen und ganz, der erhält sich den Zauber der Darstellung. An alles Mögliche glauben, mitunter auch an das Unmögliche, das gehört zum Odem eines Künstlers, welcher einen zuversichtlichen Eindruck machen will durch seine Darstellung, durch seine Täuschung. Er soll uns ja täuschen, und je weniger er selbst an seiner Wahrhaftigkeit zweifelt, desto besser täuscht er uns.

In dieser Zuversicht liegt die Hauptmacht der Frau Haizinger, und wenn dennoch ein Zweifel in ihr aufsteigt, ob wol die Dinge, welche sie vorträgt, gar zu romanhaft seien, da lacht sie auf mit jener absoluten Ehrlichkeit und Ungebundenheit des Lachens, daß alle Welt mitlachen muß. Wird dadurch auch manchmal die romanhafte Täuschung zerstört, indem man daran erinnert wird, es sei ja doch Comödie, was man da vor sich habe, nun, so läßt man sich das auch gefallen, denn für ansteckende Fröhlichkeit ist Jedermann dankbar.

Ein anderes wichtiges Mitglied des weiblichen Personals, werthvoll für ältere Charakterrollen im Conversationsstück und im Lustspiele, kündigte mir gegen Ende des Jahres 1864 sein Ausscheiden an. Es war Frau Fichtner. Ich hatte sie in ihrer Jugendzeit wenig oder gar nicht gesehen, aber ich glaube vollständig der vielfachen Versicherung, daß sie eine interessante Lustspiel-Liebhaberin gewesen mit ihrem klaren Verstande und

ihrer sicheren künstlerischen Haltung. Ich weiß nicht genau, war sie die Braut oder war sie die junge Frau Fichtner's, als ich 1833 zum erstenmale im Burgtheater war und dies blonde Paar zum erstenmale sah, ein Paar, so frisch und rosig wie der junge Mai. Im Publicum hörte ich lauter wohlwollende Bemerkungen über das intime Verhältniß dieser beiden jungen Leute, die Heirat des Fräulein Koberwein und Fichtner's war das allgemeine Gespräch im Parterre. Zum erstenmale trat es mir damals nahe, wie familienhaft Publicum und Schauspieler im Burgtheater zu einander gehörten.

Die Vorzüge der späteren Frau Fichtner waren unscheinbar. Ich muß mir selbst vorwerfen, daß ich sie nur langsam bemerkt habe in ihrer ganzen Bedeutung. Sie waren solid und werthvoll. Klar vorbereitet über das ganze Stück und über ihre Aufgabe in demselben kam die Dame auf die Probe; mit festen Strichen legte sie ihre Rolle an und führte sie dieselbe durch. Als ich darüber aufgeklärt war, ging ich an die Erweiterung ihres älteren Faches, in welches sie noch kaum eingeführt war, und gab ihr die Herzogin-Mutter im „Geheimen Agenten". Das war ein großer Gewinn. Ein wenig vorsichtig ging sie daran, weil sie von den strengen Convenienzregeln des Burgtheaters fast gar zu sehr durchdrungen und dadurch geradezu beengt war. Sie fürchtete bei jedem lebhaften Schritte die hergebrachte Linie zu überschreiten; war der Schritt aber einmal festgestellt auf der Probe, dann that sie ihn zuversichtlich und tüchtig. Die ganze Leistung jener Herzogin-Mutter wurde eine treffliche und ist nie überholt worden. Eine Darstellerin älterer Damen mit bestimmten Ansichten, mit eigenem Charakter, ja mit eigensinniger Hartnäckigkeit, mit schlagfertiger Aeußerung, mit wirksamem sarkastischen Tone stand fertig da, wie sie in so scharfer Nuancirung und mit dergestalt solider Zuverlässigkeit selten in diesem Rollenfache zu finden ist. Leider wurde sie bald durch Kränklichkeit jedem anstrengenden Dienste entzogen. Und der volle Theaterdienst nimmt viel mehr die physischen Kräfte in Anspruch, als die Zuschauer ahnen. So entwich uns diese charakteristische Kraft nur zu bald. Ich erwähne dabei nicht einmal der besonderen Nervenschwäche, welcher Frau Fichtner unterworfen war. Donnerwetter und Schießen konnte sie niemals vertragen, sie war also von allen Stücken ausgeschlossen, in denen es donnert und knallt. Immer steigendes Nervenleiden verursachte es, daß sie noch bei guten Jahren den Pensionsstand suchte. Und ach, dabei vernahm ich zum erstenmale in bestimmter Form, daß auch ihr Mann, daß auch Karl

Fichtner zurücktreten wollte. Er hatte es oft angedeutet, indem er auf sein versagendes Gehör und Gedächtniß klagend hinwies — jetzt wurde es also schwerwiegender Ernst.

Der Abgang Fichtner's war der größte Verlust, welchen das Burgtheater erleiden konnte. Er war ein Mittelpunkt der Kunst, ein Mittelpunkt der Liebe im Burgtheater.

Solch ein Verlust ist nicht zu ersetzen. Ein voller Ersatz ist freilich bei keiner ausgebildeten Künstlerpersönlichkeit möglich. Sie kommt nicht wieder, denn sie ist das Ergebniß eigener Anlagen, eigener Studien, eigener Erfahrungen. Das Alles gehört einem Menschen. Verschwindet dieser Mensch, dann ist es eine Täuschung der hoffnungsbedürftigen Mitlebenden, er werde ersetzt werden. Sein Fach wird wieder besetzt, vielleicht auch gut wieder besetzt; aber er selbst verschwindet, nur die Erinnerung an ihn bleibt, und diese kann als Beispiel fortwirken. Der Neue, welcher an seine Stelle tritt, sei er auch vortrefflich, ist ein Anderer.

Und gerade Fichtner war ein Typus dessen, was schön und lieb am Wesen des Burgtheaters, ein Urbild des anmuthigen Schauspielers, welcher milde Schönheit, liebenswürdige Menschlichkeit darstellt innerhalb bestimmter Grenzen. Diese Grenzschranken waren für ihn aufgerichtet zwischen ausgelassenem Lustspiele und höherem Trauerspiele. Alles, was innerhalb dieser Schranken liegt, fand in Fichtner einen vollendeten Schauspieler.

Und er war so ganz ein Burgschauspieler, weil er seine ganze Entwicklung langsam und allmälig durchgemacht hatte unter all den Einflüssen, welche dem Burgtheater eigenthümlich sind. — Vom Theater an der Wien war er herübergekommen, ein schmächtiger junger Mensch ohne Halt und Festigkeit, welchem der vorlaute Spott noch öfters nahetrat. Langsam und allmälig hatte sich sein Talent entwickelt, aber stetig, regelmäßig, gleichmäßig in allen Theilen seiner Fähigkeit. Und deßhalb harmonisch. Alles an ihm war Talent; der Geist und die Leidenschaft ordneten sich bereitwillig unter, und da die innerste Natur von Hause aus rein und gut gewesen, in aller Folge rein und gut verblieben war, da die körperliche Erscheinung endlich von seltenem Ebenmaße, durchweg von den Grazien begünstigt war, so erwuchs in ihm eine künstlerische Persönlichkeit ohnegleichen.

Man hat wol gefragt, ob seine geistige Kraft ebenso groß gewesen sei, wie die seines Talentes? Die Frage ist da fast müßig, wo uns volle Harmonie im Kunstwerke entgegentritt. Sie ist erst berechtigt, wenn es sich um die Größe des

Kunstwerkes handelt, und Fichtner entsagte nur zu gern Aufgaben, welche ihm über seine Begabung hinaus zu liegen schienen. Er war ganz Künstler. In einem solchen sind alle Theile der Begabung, namentlich Geist und Talent, unscheinbar wie untrennbar verbunden; der Geist ist einverleibt, das Talent ist vergeistigt. Fichtner ist, um es recht einfach auszudrücken, ein verständiger Mann, welcher bei der vorliegenden Aufgabe immer sehr gut wußte, was der Geist derselben bedeutete und forderte.

Als praktischer Nachweis für diese Frage um den Geist mag Folgendes dienen: Wenn Zweifel herrschten über die Wirkungsfähigkeit eines neuen Stückes oder auch eines neuen Menschen, da wendete ich mich am liebsten an die Männer des Talentes, wie Fichtner, mit einer Anfrage. Was die Leute von blos geistiger Bildung zu sagen hatten, das genügte mir selten; ich hatte das Bedürfniß nach einem Urtheile, welches aus einem ganzen, aus einem künstlerischen Menschen heraustritt. Und das hat sich mir immer bewährt. Solche Menschen zeichnen sich allerdings nicht aus durch geläufiges Reden über Theorien; ihre geistige Kraft ist eben tief verwachsen mit ihrem Talente, und gerade darum ist ihr Talent so mächtig, und gerade darum sind die theoretischen Redner gewöhnlich so schlechte Musikanten, weil sie nur geistreich über das Spiel zu sprechen, im Spiele selbst aber den Geist nicht einzuverleiben wissen. Einverleibt ist der Geist eben nur beim wahren Künstler. Und ein solcher war Fichtner.

Wenn ich selbst diese oder jene Leistung Fichtner's niedriger stelle, weil mir der Geist in derselben nicht scharf und leuchtend genug wiedergegeben erscheint, so ist dies eine Abstufung, welcher jedes Talent, auch das größte, ausgesetzt ist. Jedes Talent hat seine stärkeren und schwächeren Seiten, und im Fichtner'schen Talente stand der rein geistige Nachdruck nicht so hoch, als der herzliche, der liebenswürdige und der heitere Nachdruck. Deßhalb entbehrte er des geistigen Nachdruckes keineswegs.

Das ist aber Alles Splitterrichterei, wenn man Fichtner schildern will. Man stelle sich ihn vor als Naturburschen, als jungen Liebhaber, als lustigen Liebhaber, als ehrlichen, herzlich tüchtigen Ehemann, als gepeinigten und in seiner Pein fein komischen Ehemann, als unbekümmerten, fröhlichen Lebemann, als edlen Dulder, welchem das Herz bricht, aber nicht das Wohlwollen für die Menschen, als Mann von warmer Begeisterung, als komischen Pedanten, als entrüsteten Verfechter der Wahrheit — wie lange könnte ich aufzählen! Und nun vergegenwärtige man sich diese schöne Gestalt von Mittelgröße,

dieses edel geschnittene Antlitz mit guten oder mit lachenden Augen, dies milde, nach allen Richtungen hin ausgiebige Organ, diese Grazie in allen Bewegungen, auch in den ausgelassensten, diese wohlgebildete, so beredtsame Hand, und all diese Eigenschaften immer in wohlthuender Bewegung durch ein Temperament, welches jeder Regung geschmeidig angepaßt und hingegeben war, dem schnurrigen Naturburschen wie dem gemüthlichen Freunde, dem tüchtigen wie dem komischen Ehemanne, dem lustigen Lebemanne wie dem sanften Dulder, dem begeisterten Enthusiasten wie dem bornirten Kauze — das war ein Schauspieler, wird man rufen, wie er der Kunst nur in glücklichster Stunde geschenkt werden konnte. „So mischten sich die Elemente in ihm", daß Alles an ihm zur Anmuth und zur Wohlthat wurde.

Als er schied und die Ovationen ihn überschütteten und man ringsum hörte: Alles, was Fichtner gespielt, hat er schön gespielt — da rief ein Neidhammel im höchsten Aerger: Und warum? Weil er nie eine undankbare Rolle gespielt. Auch nicht die kleinste von den kleinen, die er übernommen, war undankbar!

Der Mann hatte Recht, aber gegen seine Absicht. Alle Rollen wurden in Fichtner's Händen dankbar. Sie waren in seine Liebenswürdigkeit getaucht, sie waren belebt durch seinen Künstlersinn. Und hier sieht man's, was Künstlersinn bedeutet und bedeuten soll: was er angreift, soll er weihen und erheben. Die Kunst ist eine Läuterung. Das Schlimme macht sie deßhalb nicht gut; sie macht es bedeutend, sie zeigt es als treffenden Schatten einer lichten Sonne.

Fichtner hatte auch eine klare Empfindung darüber, daß er in der Wahl der Rollen eine gewisse Grenzlinie nicht überschreiten dürfe. Eine volle Schattenrolle war nicht für ihn, er hatte zu viel Sonne.

In Betreff dieses Punktes war ich zuweilen anderer Meinung als er. Es war herkömmlich, daß jede absonderliche Rolle, für welche kein Vertreter irgend eines Faches passen wollte, an Fichtner gewiesen wurde. Neben seinem großen Fache jeglicher Liebenswürdigkeit wurde noch seine reiche Gestaltungsfähigkeit in Anspruch genommen. Man wußte, daß eine unberechenbare Figur unter seinen glücklichen Händen immerhin interessant werden und jedenfalls die Widerwärtigkeit verlieren würde. Da verneinte er nun manchmal, was ihm angesonnen wurde. Zum Beispiele den Hofmarschall Kalb. Ich bin nicht ganz im Reinen, ob da eine kleine Schwäche der Eitelkeit mitspielte — von welcher er sonst gänzlich frei war — oder ob

es tiefer künstlerischer Instinct war, den man durchaus respectiren muß. Ich neige zu dem Glauben, daß er noch viel mehr gekonnt hätte, als er sich zutraute, wenn er frühzeitig auch mitunter an herbe Charakteristik gebracht worden wäre.

So wie er geworden war unter den Aufgaben eines Repertoires, welches bis 1848 beschränkt und namentlich in enge Bürgerlichkeit eingeengt wurde, war der große Umfang seines Talentes durch folgende Endpunkte begrenzt: im ernsten Drama durch die ideale Tragödie, im Lustspiele durch nichts. Das ältere Wiener Publicum wird mir Unrecht geben, wenn ich in der idealen Tragödie eine Begrenzung für ihn finde; es war auch da in Allem erbaut von ihm. Und er hatte auch in der idealen Tragödie treffliche Rollen. Ich nehme nur diejenigen Rollen aus, welche rein idealen Schwung des poetischen Gedankens erheischen. Diesen idealen Schwung verwandelte er in einen herzlichen. Es war ein Schwung des Gemüthes, nicht auch des Geistes. Er spielte in den ersten Fünfziger-Jahren aus Gefälligkeit noch einmal den Don Carlos, und dies war ein Don Carlos früherer Zeit. Nicht wegen Mangels an jugendlichem Aussehen und Wesen — dies blieb ihm ja treu wie einem Halbgotte bis zu seinem Abgange — sondern wegen Mangels an Idealismus.

Dieser geistige Hauch, welcher über alle Bedingungen des realen Lebens hinausweht, war ihm kaum erreichbar. Und ein geistiges Etwas, welches schonungslos über die Convenienzen des gesellschaftlichen Lebens hinwegspringt, versagte ihm auch bei Conversations-Rollen, sobald sie dies unverschämte Etwas absolut brauchten. Zum Beispiele beim Marquis v. Auberive in der „Oeffentlichen Meinung". Das Publicum übrigens war auch da nicht von meinen Ansprüchen, es war von der allerdings blendenden Erscheinung des alten Marquis so befriedigt, daß es die unzureichend geschärften Worte dankbar hinnahm.

Nach der heiteren Seite gab es keine Grenze für ihn, als die des Geschmackes. Sein wohlthuender Humor war unerschöpflich. Er konnte so fröhlich und so komisch sein, wie es sein Tact nur zuließ.

Das Maßhalten war sein classischer Vorzug, und durch ihn adelte er die ausgelassenste Rolle.

Solch ein außerordentliches Talent zu verlieren — außerordentlich durch die ihm innewohnende Liebenswürdigkeit — war ein unbeschreiblicher Verlust für das Burgtheater. Er trat zurück, weil er müde war nach vierzigjähriger Thätigkeit, weil ihm trotz größten Fleißes das erschöpfte Gedächtniß un=

überwindliche Schwierigkeiten machte. Wie oft kam er auf die Probe, fertig wie immer mit der ganzen Anlage der Rolle, fertig auch mit Einlernung der Worte, und nun beim Eintritt in das Getümmel des Stückes blieben ihm doch die Worte aus, und das Blut stieg ihm zu Kopfe, und der Mißmuth über sein Unvermögen brach aus. Geholfen aber konnte ihm nicht werden, der Souffleur war für ihn nicht vorhanden, schon darum nicht, weil ein Ohr für immer schwerhörig geworden und der Blutandrang ihm nun auch den Gebrauch des anderen beschränkte. Dann rief er wol verzweiflungsvoll aus: Meine Zeit ist um!

Er hat sie redlich benützt. Das Wiener Publicum, das Burgtheater, das deutsche Theater ist ihm zu stetem Danke verpflichtet; er hat seine Zeit beglücken, er hat seine Kunst fördern helfen als einer der Ersten in seiner menschlichen Einfachheit, in seiner künstlerischen Tüchtigkeit — möge ihm die Muße den Lebensabend freundlich vergolden!

XXVIII.

Gegen Ende dieses Jahres 1865 verließ uns auch der Nestor unseres Schauspiels — Heinrich Anschütz sank ins Grab. Hoch betagt, reich an Ehren, tief betrauert.

Seit 1821, also vierundvierzig Jahre, hatte er dies Haus am Michaelerplatze tragen helfen, eine kunstreiche, unerschütterliche Granitsäule. Wirklich war er das granitene Fundament des höheren Schauspiels gewesen für und für. An Widersachern hatte es auch ihm nicht gefehlt, denn „die schlecht'sten Früchte sind es nicht, woran die Wespen nagen". Namentlich in den Vierziger-Jahren war er durch den bekannten Spott und Hohn Saphir's verfolgt und als Patron der Hausmeister carrikirt worden, weil er durch seine breite, langsame Sprechweise dafür sorge, daß die Theaterabende erst nach zehn Uhr zu Ende gingen und den Hausmeistern dadurch die Sperrkreuzer der heimkehrenden Theatergänger gesichert würden. Anschütz selbst hat mir mehrmals mit überlegener Ruhe erzählt: „Der garstige Mann saß öfters ganz vorn auf einem Sperrsitze, die Uhr in der Hand, und zeigte die Uhr rechts und links, um nachzuweisen, wie viel Zeit ich ungebührlich in Anspruch nähme. Ich mußte es sehen und sah es; aber es hat mich nicht irregemacht."

In der That hatte Anschütz während der Vierziger-Jahre weniger Gelegenheit, hervorzutreten, als er während der folgenden Jahre unter meiner Direction gehabt hat, und man schilderte mir ihn 1849, da ich eintrat, als einen Greis, der

sehr nachgelassen habe in Kraft und Frische. Ich theilte diese Ansicht gar nicht, obwol ich über den Kern seiner Wirksamkeit ganz andere Gesichtspunkte hatte, als seine Verehrer mir einräumten, und er ist von mir in seinen alten Tagen die fünfzehn Jahre lang ungemein und nachdrücklich in Anspruch genommen worden. Er hat sehr viel gespielt, mehr als in den vorhergehenden fünfzehn Jahren, und er hat Stand gehalten wie ein Jüngling.

Es gehört zu den abgeschmackten Halbwahrheiten, daß ich die verdienten älteren Mitglieder zurückgesetzt hätte. Solcher Thorheit habe ich mich nicht schuldig gemacht, vorhandene außerordentliche Kräfte nicht zu benützen. Ich habe sie im Gegentheile stärker benützt, als die mir vorausgehende Direction gethan. Nur habe ich sie vielfach anders benützt, als die Verehrer um jeden Preis gewünscht, ich habe sie beschäftigt im Zusammenhange und Einklange mit unserer Zeit, im Zusammenhange und Einklange mit ihren gealterten Fähigkeiten. Zum nachwachsenden Personale und zu neuen Aufgaben mußten sie in ein neues Verhältniß treten. Das verkennt der oberflächliche Zuschauer leicht, dessen Glaubensbekenntniß die bloße Gewohnheit. Man verderbt, ja man vernichtet alte bewährte Kräfte am sichersten dadurch, daß man sie in hergebrachter Breite wirken und ihnen auch alle die Aufgaben läßt, für welche frische Kräfte nöthig geworden sind; man zerbröckelt sie, wenn man sie nicht veranlaßt, neue Schöpfungen zu versuchen, welche dem älteren Standpunkte ihrer Kräfte angemessen sind. Letzteres erfrischt sie am meisten, und das ist mir bei Anschütz und Fichtner oft in überraschender Weise gelungen. Fichtner zum Beispiele hat mich in diesen fünfzehn Jahren um nichts so oft gebeten als darum, ihn — doch etwas weniger in Anspruch zu nehmen. Jeweilige Verstimmung dieser älteren Mitglieder ist vorzugsweise aus der Geldfrage entstanden, auf welche ich nur einen ganz beschränkten Einfluß hatte. Ihre Gehalte stammten aus wohlfeilerer Zeit, und es war natürlich, daß ihnen die hohe Gage junger Mitglieder wie Ueberschätzung erschien. Die Preise waren eben gestiegen. Ebenso natürlich war es aber auch, daß die oberste Direction bei voller Würdigung älterer Mitglieder sich nicht beeilte, den Gehalt da zu erhöhen, wo sie des Besitzes sicher war. Der Etat gestattete es nicht, da man die neuen Kräfte nicht wohlfeil haben konnte.

Anschütz namentlich mußte einen Theil seines Faches aufgeben, und das wirkt nie erheiternd. Ich fand ihn noch im Besitze aller älteren Helden, da Löwe ihn hierin nirgends ersetzen gekonnt, weder im „Othello", noch im „Macbeth", noch

im „Tell". Rollen aber, welche eine noch grünende Männlichkeit verlangten, wie Theseus in der „Phädra", der in Liebesfrage steht mit seiner Gattin, paßten durchaus nicht mehr für ihn. Dafür kam neu der Erbförster an ihn, Mattathias in den „Makkabäern" und eine große Anzahl ähnlicher Rollen.

Worin bestand nun das Charakteristische des Anschütz'schen Wesens? Er stammte aus einem Bürgerhause, welches aus der Lausitz nach Leipzig übergesiedelt war. In der kleinbürgerlichen Welt wurzelte seine Erziehung und in der guten Schulbildung sächsischen Unterrichts seine wissenschaftliche Grundlage; in der begeisterten Hingabe an poetische Classiker aber erbaute sich seine ideale Welt. Goethe und Schiller standen in voller Blüthe, als er ein junger Mensch war; Schiller's Tod erschreckte die Welt, als Anschütz ein angehender Jüngling war. Die von 1799 bis 1805 alljährig erscheinenden neuen Tragödien Schiller's von „Wallenstein" bis zum „Tell" waren noch frisch und neu, als der Gymnasiast Heinrich Anschütz an die Lectüre derselben kam, und auch der angehende Student wußte und sah den noch rüstigen Goethe in der Nähe. Weimar war nur zwölf Meilen weit. Während des Sommers kam Goethe ins Bad Lauchstädt, nur einige Meilen von Leipzig, und da hinüber ritten die Leipziger Gymnasiasten, den großen Dichter auf der Promenade oder im Theater zu sehen, wo seine weimar'schen Künstler spielten. Es war kein Wunder, daß Neigung zur Kunst früh in Anschütz erwachte, besonders Neigung zu Vortrag und Declamation — er unterbrach die begonnene wissenschaftliche Laufbahn und ging zur Bühne.

Er brachte also dieser Laufbahn eine wissenschaftliche Grundlage zu und ein ideales Streben. In Nürnberg begann er, und hoch im Norden, in der Provinz Preußen, verbrachte er seine Lehrzeit, wenn man bei ihm von Lehrzeit sprechen darf. Er hatte frühzeitig etwas Gesetztes und Reifes und spielte auch in seiner Jugend nicht das eigentliche Fach der jugendlichen Liebhaber. Junge Helden, gute Charaktere waren seine Anfänge, und die Ausbildung des Vortrages ist ein Ausgangspunkt für ihn gewesen.

Die weimar'sche Schule hat ihm offenbar da vorgeschwebt, der erhöhte poetische Vortrag nämlich, welcher von Goethe gepflegt und eine Declamations-Schule geworden, später wol auch in eine Declamir-Schule ausgeartet ist.

Ich halte es für schwer nachweisbar, daß diese Schule von Goethe selbst ausgegangen sei; sie ist wol nur unter seiner Oberaufsicht entstanden. Obwol er so lange Director gewesen, war er doch nie eigentlich ein Mann des Theaters.

Man wird das nie, wenn man nicht selbst gründlich ein dramatisches Naturell ist, und das war Goethe nicht. Auf dem besten Wege zur dramatischen Form, im „Clavigo", wo große Scenen und der ganze vierte Act in echt dramatischer Form entstanden, ließ er sich durch Merck abschrecken, und er ist nie wieder in diesen dramatischen Gang zurückgekehrt. Er hatte in seinem umfassenden Genius auch für diese Form große Anlagen, aber seine Hauptneigung lag da nicht. Er hätte sich sonst gewiß nicht durch Merck's Spöttereien vom dramatischen Wege abwenden lassen.

So kam es, daß der unmittelbare Ton, der streng dramatische Ton ihm nicht im Vordergrunde stand, als er das Theater leitete. Der erhöhte Ton wurde Hauptstreben. Die Anknüpfung an die alte Götterwelt war ja gang und gäbe in der Poesie; das Altclassische der griechischen Welt war geläufig wie eine Claviatur, sie brachte von selbst eine Steigerung des Tones mit sich. Man spricht von Zeus Kronion nicht in gelassener Rede, und man schrieb keine Prosa. Der Vers war unerläßlich. Ihn getragen und schwunghaft zu sprechen war Hauptaufgabe; den Rhythmus schön zu betonen war stetes Ziel — und so entstand wie ein poetisches Naturproduct die sogenannte weimar'sche Schule, ein Geschenk der classischen Stimmung viel mehr als das Product eines dramatischen Directors, ein Geschenk der Schönheit für uns, wie die unsterblichen Meisterwerke Goethe's und Schiller's aus jener Zeit für uns waren und sind.

Schiller selbst übrigens, obwol in der pathetischen Rede viel hingebender und klangvoller als Goethe, war auf dem Theater nicht so hingebend an die blos rhythmische Vortragsweise. Das entnehme ich aus kleinen Notizen, welche aus einigen Theaterproben auf uns gekommen sind. Schiller hielt diese Proben auf der weimar'schen Bühne und erwies sich bei dieser Gelegenheit abweichend von der eingeführten weimar'schen Art. Eben weil er im Innersten viel mehr Dramatiker war als Goethe, drang er auch beim Einstudiren viel mehr auf dramatische Einschnitte, auf Absonderung in der Rede, auf klare Ausscheidung des Bedeutenden, auf Unterbrechung der blos musikalischen Declamation. Ich glaube wol, daß die weimar'sche Schule eine schärfere Physiognomie erhalten hätte, wenn ihm ein längeres Leben beschieden gewesen wäre.

Diese Declamations-Schule nun verbreitete sich gerade durch die überall mit Begeisterung aufgenommenen Schiller'schen Stücke über das deutsche Theater. Zu einiger Beunruhigung für Männer wie Schröder und Iffland. Und diese Beun-

ruhigung hatte guten Grund. Die natürliche Rede, die einfache Rede war bedroht. Man kann die getragene rhythmische Rede pflegen, ohne die einfache Rede zu verlieren. Iffland fürchtete diesen Verlust. Bekannt ist ja, wie er sich über die „Jungfrau von Orleans" äußerte. Der Krönungszug war ihm ein Gräuel; er sprach darüber, wie wir jetzt über Opernprunk sprechen. Pomp in der Rede, Pomp auf der Scene, das war dem damaligen Director des Berliner Hoftheaters eine schwere Gefahr. Diese Gegensätze sind weniger bekannt geworden, weil die Schröder-Iffland'sche Richtung sich nicht schriftstellerisch geäußert hat; die geistig bedeutenderen Schauspieler jener Zeit aber wußten gar wohl davon, und die Tradition dieses Zwiespalts war unter den Veteranen der deutschen Bühne noch vor zwanzig Jahren lebendig. Jetzt stirbt sie aus; das moderne Theater bewegt sich in anderen Gegensätzen.

Heinrich Anschütz ist auch darum wichtig geworden für die deutsche Bühne, weil er in beide Richtungen eingeführt wurde, in die weimar'sche und in die Schröder-Iffland'sche, weil er ein lange lebender und wirkender Vertreter beider Richtungen gewesen ist. Iffland dirigirte noch in Berlin, als der junge Anschütz durchreiste, um nach Königsberg und Danzig zu gehen; die Schiller'schen Stücke waren die Feststücke, die Iffland'schen die Werkeltagsstücke des Repertoires; der junge Schauspieler mußte die so verschiedenartige Vortragsweise in sich zu vereinigen trachten. Das hat Anschütz zuwege gebracht, und dies besonders macht ihn zu einer so bedeutungsvollen Figur in der Geschichte des deutschen Theaters. Nach den französischen Kriegen finden wir ihn jahrelang am Breslauer Theater, und dort hat sich diese Aufgabe einer Vermittlung zwischen poetischer und prosaischer Vortragsweise deutlich in ihm bewerkstelligt. Als Repräsentant solcher Vermittlung kam er 1821 an's Burgtheater.

Hier hat er das bürgerliche Wesen seiner Herkunft und die poetische Begeisterung seiner Jugend verwerthet, hier hat er für beide Richtungen, für die Schröder-Iffland'sche und für die weimar'sche, wohlthuend gewirkt, indem er die prosaische Vortragsweise an geeigneten Stellen bedeutender gemacht hat, als sie gemacht zu werden pflegte, und indem er die poetische Vortragsweise aus der blos musikalischen Singweise dadurch erlöste, daß er sie zum klaren Ausdrucke des Sinnes nöthigte.

Anschütz hat sich ganz fern zu halten gewußt von der Ausartung der weimar'schen Schule, welche so viel Verschwommenheit in die Theatersprache gebracht, den Sinn verwischt

und das hohle Tragiren verschuldet hat. Er wurde ein notabler Declamator, aber ein guter. Er trachtete nach Weihe und Schwung, aber nur auf dem Wege des Sinnvollen; er erklärte den Gedanken mit logischer Sicherheit, er gruppirte die Rede mit ordnendem Verstande und warf den starken Hauch des Schwunges nur dahin, wohin er gehörte.

Vierzig Jahre lang galt er für die Hauptstütze der Tragödie im Burgtheater. Und er war es auch. Er war der Träger des Wortes, des bedeutungsvollen Wortes, er war der Träger des Ernstes und der Gewissenhaftigkeit, der Gewissenhaftigkeit für Sinn und Geist des ernsten Stückes. Er ließ nie mit sich markten über Würde und Wichtigkeit des Theaters, des Schauspielers und der schauspielerischen Aufgabe. Sie waren ihm heilig. Der solide Sinn bürgerlicher Erziehung, die Grundlage wissenschaftlicher Bildung blieben ihm treu sein Lebenlang.

Er war ebenso, als ein Erbe der Schröder-Iffland'schen Charakteristik, eine Hauptstütze des bürgerlichen Schauspieles. Seine Väter waren gediegene Bürger. Erhoben sie sich, wie im letzten Acte von „Kabale und Liebe", bis zur Frage um Leben und Tod, so waren sie geradezu vortrefflich. — In den großen Figuren der Tragödie war er einigermaßen beeinträchtigt durch sein Aeußeres, weil ihm die imponirende Erscheinung versagt war. Er war von kräftiger Mittelgröße, aber Hand, Bein und Hals sahen kürzer aus, als die Schönheitslinie verlangt.

Durch reiflich ausgebildete Haltung besiegte er wol solchen Mangel an Schönheit der Gestalt, aber es blieb immerhin ein Mangel für den Eindruck der Größe, welchen man für solche Rollen verlangt. Im bürgerlichen Schauspiele dagegen stellt man kein solches ideales Verlangen an das Aeußere des Schauspielers, und da traten all seine Vorzüge in volles Licht: ein ausdrucksvoller Kopf, ein sonores Organ, eine klare Rede, eine nachdrucksvolle Rede, ein warmes Herz, ein ehrliches Gemüth, eine begeisterte Hingebung an edle Zwecke. Vielleicht that er mitunter zu viel in technischer Ausführung der gemüthlichen Scenen, das heißt: er verrieth zu deutlich, daß es eine technische Ausbildung und Ausführung war. Er nahm zu viel Zeit dafür in Anspruch, er breitete sich zu sichtlich aus in Gemüthlichkeit und Rührung und streifte dadurch an Manier, insoferne Manier ein zu ausgefahrenes Geleise ist. Aber das war doch immer nur ein Fehler von Momenten. Seine ganze Leistung verirrte sich nicht leicht, sondern fand immer auch aus solchen Momenten heraus den

festen Schritt in den Gang hinein, welchen die Rolle erheischte.

Endlich hatte er auch noch in seiner tüchtigen, kerngesunden Natur eine starke Begabung für's Lustspiel. Er konnte von der angenehmsten Heiterkeit sein, er besaß den Kitzel eines Humors, welcher die fröhliche Regung weckt im Zuhörer und welcher den Gegensatz lustig aufstachelt zwischen Bildung und Naturtrieb. Er lachte frank und frei aus vollem Halse und Herzen, er war im Stande, ganze Rollen wirksam zu spielen, deren Grundcharakter in vollem Lachen besteht, im Lachen ohne Veranlassung, zum Beispiele den Bauer Wählig in „Karl der Zwölfte auf Rügen".

Welch ein Umfang schauspielerischer Fähigkeit! Was für ein Schatz für das Theater mußte ein solcher Mann sein! Und das war er auch. Selbst hohes Alter schwächte seine Kraft kaum merklich. Als ihm in den letzten Jahren zum erstenmale das Gedächtniß versagte, nur für den Augenblick und nur für ein Wort versagte, da war er außer sich, der gewissenhafte, immer gründlich vorbereitete alte Herr, welcher im Gegensatze zu den sogenannten Genies immer Herr seiner Rolle war bis auf den letzten Buchstaben, ein getreuer Künstler in seinem Berufe.

Er spielte auch standhaft bis zu dem Tage, wo die Kraft der Füße plötzlich zu versagen anfing und er sich niederlegen mußte. Seine Zeit war um, und das Ende trat an sein Haupt und Herz. Wir begruben in ihm beim Jahreswechsel von 1865 zu 1866 den würdigen Vertreter eines breiten Abschnittes von deutscher Theatergeschichte, eines Bindegliedes zwischen alter und neuer Zeit; wir begruben in ihm einen kernhaften Ehrenmann, einen Künstler von echtem Schrot und Korn.

Diese beiden Veteranen, welche zu Anfang und zu Ende des Jahres 1865 ausschieden, Fichtner und Anschütz, waren nicht nur die ersten Kräfte, sie waren auch die besten Mitglieder. Pflichtgetreu im strengsten Sinne des Wortes, bescheiden bei größten Leistungen, bereit zu jeder Anstrengung, wenn das Wohl des Ganzen in Rede kam, kurz in Allem hingebend an die guten Traditionen des Instituts.

Solche Hingebung an das geschichtliche Leben einer Corporation ist fast immer verbunden mit dem redlichen Triebe nach Schöpfung. Productive Menschen sind immer hingebende Kameraden, bereitwillige Opferer. Selbstsucht und Eigennutz sind ihnen fremd; sie sind des Enthusiasmus fähig, weil sie

warme Künstler sind, und sie sind eben Künstler, weil sie sich enthusiasmiren können für Gutes, Tüchtiges und Schönes.

Das alte Burgtheater verlor in diesen beiden Männern seine edelsten Träger.

Das wurde nur zu bald deutlich; denn ein Unglück kommt selten allein — von diesem Jahre an datirt ein Zerbröckeln alter traditioneller Principien unseres Institutes.

Der langjährige oberste Director, Graf Lanckoronski, welcher sich keiner besonderen Popularität erfreut hatte, war doch in diesen traditionellen Principien eisenfest gewesen und hatte dadurch dem Institute ungemein genützt. Er gestattete keinerlei persönliche Begünstigung und Bevorzugung, er hielt das Gesetz aufrecht für Hoch und Niedrig, das Burgtheater war ein kleiner Staat von unwandelbarer Ordnung.

Der neue Chef, Fürst Vincenz Auersperg, war ein guter, überaus liebenswürdiger Mann. Der persönliche Verkehr mit ihm war für uns Alle ein Vergnügen durch die wohlthuende Leutseligkeit, welche ihm, wie der Mehrzahl österreichischer Cavaliere, in hohem Grade eigen war.

Aber seine Herzensgüte machte ihn zugänglich für alle Einflüsse. Das Gesetz trat in den Hintergrund, die Gunst in den Vordergrund. Dies ist nirgends so gefährlich wie im Schauspielerstaate. Der Schauspieler ist mehr als irgend ein Künstler auf die Gunst des Tages angewiesen, denn seine Leistung bleibt nicht bestehen wie die des Malers, Bildhauers, Dichters; sie ist der bloßen Erinnerung überantwortet. Schauspieler, welche nicht um Gunst buhlen, sind doppelt würdige Charaktere. Es fehlte uns jedoch nicht an solchen, welche auf diese Würde keinen Anspruch machten, sondern auf Kosten des Ganzen ihren Vortheil suchten. Sie fanden leider jetzt Gehör. So wurden unsere traditionellen Gesetze durchlöchert, es wurden besondere Urlaube bewilligt, es wurden Monopole auf Rollen zugestanden, ja es wurde Einzelnen sogar eingeräumt, Stücke zu bestimmen, welche nur für sie einstudirt und in Scene gesetzt werden sollten, lauter Dinge, die bis dahin unerhört gewesen am Burgtheater.

Ich hatte nicht die geringste Lust, an solcher Auflösung einer guten Ordnung theilzunehmen, und bat um meine Entlassung.

Die Regierungsform mit einer obersten Direction und einer untergeordneten artistischen Direction ist meines Erachtens eine gute. Jene herrscht, diese regiert. Letztere regiert in bestimmt formulirtem Kreise innerhalb ihrer artistischen Vollmachten. Dies halte ich für besser als das System

der sogenannten Intendanzen bei den deutschen Hoftheatern, weil diese Intendanzen sich die Einmischung in Alles vorbehalten, auch in das rein Artistische. Letzteres ist aber ein Fachberuf, welcher gewisse Kenntnisse, Fähigkeiten und Fertigkeiten in sich schließt. Sich in den Fachberuf einmischen ohne die nothwendigen Kenntnisse, heißt den Dilettantismus in der Kunst zum Herrn machen und den Mißerfolg heraufbeschwören. Denn abgesehen von verfälschten Maßregeln, tritt dieser Mißerfolg schon da immer ein, „wo Zwei regieren", wie Shakspeare nachdrücklich sagt im „Coriolanus".

Die Entlassung wurde mir damals noch nicht bewilligt, und die in der That versöhnliche und liebenswürdige Natur meines Chefs veranlaßte mich, ein Compromiß einzugehen, welches mir nur die wirklich unerläßlichen Befugnisse ließ. Ich arbeitete nach Kräften weiter, aber eigentlich war ich von da an verstimmt, denn der Organismus des Instituts war beschädigt.

Das junge Geschlecht von Künstlern nur, welches unter mir herangewachsen, und das Interesse am Burgtheater selbst ließen mich ausdauern. Das Interesse am deutschen Theater überhaupt. Denn das deutsche Theater hatte außer dem Burgtheater kaum noch irgendwo, oder wenigstens doch nur an kleinen Orten eine gedeihliche Stätte. Ich hielt es schon deßhalb für eine Pflicht, auf dem wichtigen Posten zu bleiben, so lange ich nur einigermaßen fördersam wirken könnte.

Unter diesem jungen Geschlechte des Burgtheaters sind schöne Talente und tüchtige Menschen, denen es ehrlich zu thun ist um ihre Kunst, und die meiner Thätigkeit bereitwillig entgegenkamen.

Ich habe die Meisten von ihnen schon gelegentlich erwähnt und will jetzt am Ende dieser Schilderungen nur in flüchtiger Porträtirung andeuten, daß sie fachmäßig gewählt waren und bereits eine volle Schauspielgesellschaft bildeten, welche das Institut auf ihre Schultern nehmen konnte.

Die ältesten von ihnen, Herr Meixner und Herr Baumeister, sind schon 1850 und 1852 eingetreten. Beide vertreten die heitere Richtung. Herr Meixner in stark ausgesprochen komischer Kraft und mit bemerkenswerther Fähigkeit, scharf und consequent zu charakterisiren. Ein gallichtes Temperament treibt ihn wol leicht zu grellen Farben und zum Hervordrängen aus dem Ensemble. Er war der Einzige, welchem das Sprechen ins Publicum statt zu den Mitspielenden nicht völlig abzugewöhnen war. Aber dies ätzende Etwas seiner Natur unterstützte ihn doch auch zur Zeichnung und Färbung von Figuren wie Giboyer, welche milderen Komikern nicht er-

reichbar sind. Herr Baumeister hat als kopfschüttelnder Liebhaber begonnen und allmälig seine Entwicklung gefunden in fröhlichen Lebemännern und behaglichen Charakteren, welche ein gefälliges Herz haben und gute Laune. Er ist schauspielerisch sehr wohl begabt und schwächt seine angenehmen Wirkungen nur zuweilen dadurch, daß er wunderlich abkürzt, wo er sich ausbreiten sollte. Sein Talent hat eine kurz witzige Neigung zum Aphoristischen.

Ebenfalls seit 1850 ist Herr Joseph Wagner da, welcher über ein Jahrzehnt lang Liebhaber und junge Helden mit fortreißender Begeisterung gespielt hat und dann langsam ins Fach der Heldenväter übergeleitet worden ist. Langsam, weil die ihm eigene Gluth tragischer Leidenschaft, so selten n heuiger Zeit! für das ältere Fach nur in großen Scenen, wie tdie Verzweiflung König Lear's, ausströmen kann, sonst aber vorzugsweise ruhiger Motivirung weichen muß. Diese ruhige Motivirung aber wird den Darstellern heftiger Gefühle immer schwer.

Von 1856 an hat sich ein Kreis junger Talente gesammelt, in welchem Herr Sonnenthal, Herr Lewinsky und Fräulein Wolter am hellsten glänzen. Sonnenthal als geistvoller Liebhaber, begabt mit wohlthuender Liebenswürdigkeit, mit Feinheit des Herzens und mit den Formen eines edlen Wesens, der erste Schauspieler in diesem reichen Fache, welchen Deutschland jetzt besitzt.

Lewinsky entwickelt das volle Trachten eines soliden Charakterspielers, welcher unter eisernem Fleiße literarischer Bedeutung nachstrebt in seiner Kunst und nie daran glauben wird, ausgelernt zu haben. Förster hat die reiche Bildung eines begabten Menschen, der für seinen künstlerischen Beruf zu jeder Arbeit, zu jeder Hingebung bereit ist, und der für den deutschen Schauspieler durchweg die höhere und höchste Bedeutung in Anspruch nimmt. Die Jüngsten aber, Hartmann, Krastel, Schöne, sind ausgestattet mit allen guten Eigenschaften einer Jugend, welche Ideale im Herzen trägt und sich nie genug thut. Hartmann für anmuthige, geistig bewegte Liebhaber. Krastel für feurige und leidenschaftliche, ein Nachfolger des alternden Wagner. Schöne für jene ehrliche und bescheidene Komik, welche uns lachen macht ohne Absichtlichkeit und welche uns lachen macht unter herzlichem Wohlwollen.

Die jungen Damen endlich umfassen den ganzen Umfang weiblicher Liebenswürdigkeit und künstlerischen Reizes. Fräulein Wolter ist das starke Naturell der Leidenschaft, wel-

ches sich der artistischen Leitung bedürftig weiß und unter artistischer Leitung dramatische Wirkungen erreicht von eminenter Gewalt. Fräulein Bognar die ansprechende Weiblichkeit, welche sich im Lust-, Schau- und Trauerspiele gleich wohlthuend ausprägt. Fräulein Baudius die junge Weltdame, welche, selbst geistreich, mit den geistigen Hilfsmitteln einer Rolle behende zu spielen versteht und das moderne Stück charakteristisch zu beleben weiß. Endlich Frau Hartmann-Schneeberger mit der gewinnenden Natürlichkeit eines unbefangenen fröhlichen Wesens, welches echt empfindet und welches diese Empfindung einfach ausdrückt.

XXIX.

Die neuen Stücke, welche in den drei Jahren 1865, 1866 und 1867 gegeben wurden, sind großentheils schon erwähnt bei Gelegenheit der früher besprochenen Autoren. Ich habe also vom kühnen „Wildfeuer“, von der theater-romantischen „Pietra“ und von der modern-romantischen „Katharina Howard“ nur die Titel anzuführen.

Nur „Edda“, von Weilen, ist noch besonders zu nennen, da von diesem Dramatiker blos Studien mittelalterlicher Romantik — „Tristan“ und „Heinrich von der Aue“ — erwähnt worden sind, Weilen aber mit bewußter Absicht von dieser Richtung abgegangen ist und sich neuerdings Themen erwählt hat, welche mit der heutigentags vorherrschenden Gedankenwelt im Zusammenhange stehen. Es sind auch noch geschichtliche Stoffe, diese „Edda“ und „Drahomira“, aber sie sind mit der Absicht gewählt, Ideen zu verkörpern, welche ein dauerndes, auch heute noch pulsirendes Leben haben. In der „Edda“, einer friesischen Frau inmitten des dreißigjährigen Kriegstumultes, ist es die Frage um Heimat und Vaterland; in der „Drahomira“, einer altböhmischen Fürstin, ist es die Frage um Religion und Mutterliebe. Beide Stücke haben vor dem Publicum bestanden und dem strebenden Verfasser Anerkennung erworben. Man folgt mit Aufmerksamkeit und Aufmunterung einem Schriftsteller, welcher ernst und eifrig der Entfaltung seines Talentes nachtrachtet.

Der Hauptzug in den Neuigkeiten dieser Jahre war der, welchen das politische und sociale oder das social-politische Stück mit sich bringt. Das Drama der Gegenwart, von welchem so oft die Rede gewesen in diesen Schilderungen, trat auf den Plan und behauptete den Plan. Der Gegenwart auch in hi-

storischen Stücken, insoferne das Thema auch eines historischen Stoffes noch voll und ganz ein Thema der Gegenwart ist.

Die Erfolge haben gezeigt, daß diese dramatische Richtung die Theilnahme des Publicums in ungemeinem Grade weckt und daß unser Theater just durch diese Stücke eine Lebenskraft entzündete von unzweifelhafter Echtheit.

Der Mißverstand liegt nahe, daß diese Richtung vorzugsweise von Stich- und Schlagworten des Tages leben, den Beifall also in zufälligen Einzelheiten veränderlicher Art suchen wolle und könne.

Das wäre ein Mißgang, und diesem sind wir nicht verfallen. Die Composition als Ganzes war stets entscheidend für den Erfolg. Die ästhetische Genugthuung blieb stets unerläßlich. Sie war nur erleichtert durch den Charakter des Stoffes, welcher einen allgemein verständlichen realen Boden darbot — einen Boden, auf welchem man die Wahrheit der Motive, die Folgerichtigkeit der Charaktere, die Angemessenheit der Rede leicht und sicher beurtheilen konnte, da Motive, Charaktere und Worte aus dem wirklichen Leben geschöpft waren.

Dies moderne Drama wurde durch einige französische Bearbeitungen: „Pelikan", „Hagestolze", „Familie nach der Mode", und durch zwei neue Stücke: „Aus der Gesellschaft" und „Der Statthalter von Bengalen", vertreten.

Der „Pelikan" — „Le fils de Giboyer" von Augier — ist an Geist und Composition das bedeutendste von diesen Stücken, und es brach die Bahn für die ganze Gattung. Es schildert die französische moderne Gesellschaft in ihren feineren Kämpfen zwischen absterbendem Adel, eitlem Bürgerthume, begabtem, aber gewissenlosem Literatenthume, gemeiner Speculation und reiner Jugend, und bringt diese Schilderung nirgends abstract, sondern durchweg in scenischer Fülle und unter aufsteigendem dramatischen Interesse, gewürzt durch einen geistsprühenden Dialog. Kurz, es ist, wie schon früher gesagt worden, eines der besten Stücke neuer Zeit.

Es wurde in so sorgfältiger Bearbeitung auf dem Burgtheater dargestellt, wie wol auf keinem deutschen Theater ein geistvolles Conversationsstück dargestellt werden kann, und hat eine unverwüstliche Anziehungskraft behauptet.

„Die Familie nach der Mode" („La famille Benoîton") ist von viel gröberer Factur, ist aber reich an intimen Zügen des modernen Lebens. Der Conflict zwischen einem Ehepaar heutiger Sorte ist auch von tieferer Bedeutung und wurde durch das meisterhafte Spiel des Herrn Sonnenthal und des

Fräuleins Wolter der Haltpunkt des Ganzen. Ich habe die hundert und so und so vielte Vorstellung dieses Stückes in Paris gesehen und kann in voller Unbefangenheit sagen: es wird bei uns in der Hauptsache besser gespielt. Das hat eine weitere Bedeutung, insoferne es den oberflächlichen Vorwürfen gegen Benützung französischer Stücke entgegentritt. Wenn fremde Stücke roh und äußerlich nachgespielt werden, dann haben die Vorwürfe gegen ausländische Stücke nur zu vielfach Recht. Wer mag die gedankenlose Uebertragung fremder Sitte, auch der gemeinen Sitte in Schutz nehmen! Dieser Vorwurf hat uns aber im Burgtheater nie getroffen. Wir haben uns französische Stücke immer nach Kräften zu eigen gemacht durch vorsichtige Auswahl, durch Ausmerzung des Wildfremden und Unnöthigen, durch Ausarbeitung alles dessen, was uns naheliegt. Nie habe ich das mit so lebhaftem Genüge empfunden, als da ich diese „Familie Benoiton" in Paris gesehen. Jener Eheconflict wird nichtig und beiläufig in Paris dargestellt, er gewinnt gar keine Bedeutung — bei uns erscheint er fein, tief, von schlagender Wahrhaftigkeit und als das herrschende Auge des Ganzen. Das ganze Stück ist dadurch bei uns veredelt und gehoben.

„Die Hagestolze" („Les vieux garçons") sind als sociale Schilderung moderner Egoisten werthvoll. Die Charakterzeichnung kann und wird manchem deutschen Autor eine ergiebige Anregung werden.

„Aus der Gesellschaft" war zuerst nur ein zweiactiges Stück. Es frappirte mich durch sein Thema: ein offenbar hiesiger Fürst sollte eine Gouvernante heiraten, und heiratete sie. Die Zulassung solcher Themas für das Burgtheater schien unerreichbar, denn dies Theater ist im Wesentlichen aristokratisch. Ein hoher Cavalier steht immer an der Spitze und entscheidet über die Zulässigkeit neuer Stücke, fast sämmtliche Logen sind im Abonnement des hohen Adels — man kann eher eine mißliebige politische Tendenz zugänglich machen, als eine sociale, welche die Standesunterschiede der vornehmen Kreise herausfordert. Ich war in Verlegenheit. Von Jugend auf indessen daran gewöhnt, das Princip meiner Aufgaben streng innezuhalten, auch auf Kosten meines Wohlbehagens innezuhalten, fühlte ich mich doch verpflichtet, das Stück einzureichen, obwol es mir nicht sonderlich gefiel. Es war mir als Composition zu dünn und in Einzelheiten zu grell.

Man mißverstehe mich übrigens nicht mit dem Worte Princip. Ich meine hier nicht ein politisches oder sociales

Princip, ich meine ein ästhetisches, meine das Princip der Theaterleitung, welches ich mir ausgebildet.

Das Theater ist mir ein voller, wahrer Spiegel des Lebens; es soll also auch nicht zurückweichen vor einem Spiegelbilde, welches uns augenblicklich unbequem ist. Nur echt und wahr soll dies Bild sein. Die Wahrheit sorgt für sich selbst, besser als wir kurzsichtige Patrone es vermögen. Und auch in der Kunst ist nichts nöthiger und fördersamer als Wahrheit. Hat ein Stück einen wahrhaftigen Stoff künstlerisch bewältigt, dann darf man unbekümmert sein um Meinungssätze. Es lebt und dauert als Kunstwerk trotz aller entgegenstehenden widerwilligen Meinungen. Das Schelten der Parteimeinung verfängt nicht gegen ein Kunstwerk, denn ein wirkliches Kunstwerk ist bereits eine Läuterung der Meinungen. Die Kunst macht reif, was die Discussion unreif beläßt.

Umgekehrt ebenso: ist der Stoff des Stückes und die Tendenz desselben übertrieben, also nicht ganz wahr, dann entsteht auch kein Kunstwerk, und das tendenziöse Machwerk hält nicht Bestand. Weder die Aristokratie also, noch die Demokratie, noch sonst eine Kratie hat zu hoffen oder zu fürchten, daß ein Theaterstück für oder gegen sie Leben gewinne, wenn es nicht in der Wahrhaftigkeit und in künstlerischem Maße beruht.

Von diesem Grundsatze ausgehend, habe ich mich immer für verpflichtet erachtet — ganz ohne Voreingenommenheit für irgend eine Tendenz — jedes Stück einzureichen, welches mir ästhetisch haltbar erschien.

Ich hielt dies Bauernfeld'sche nicht für stark, aber nicht für unhaltbar, und reichte es also ein.

Mein Chef folgte ebenfalls einem Principe. Er erachtete es für unwürdig seines aristokratischen Ranges, ein Stück blos deßhalb abzuweisen, weil es aristokratische Gefühle verletzte; er bemerkte also nur, daß die überall eingestreuten französischen Brocken nicht in gute Gesellschaft paßten.

Daraufhin schlug ich dem Verfasser vor, diese Brocken zu beseitigen; wäre dies geschehen, so wollte ich das kleine Stück im Frühherbste aufführen. Ich wählte diese Zeit, weil da der Adel auf dem Lande ist und Aergerniß vermieden würde.

Ich erhielt aber das Stück nicht wieder zurück. Erst im Spätherbste fand es sich wieder ein, und zwar um zwei Acte verlängert. In solcher Ausführung war es noch empfindlicher geworden, aber ich hatte auch jetzt meinem Principe gemäß

kein Recht, es abzuweisen: es erschien mir nicht unwahr. Mein Chef ging aus Stolz nicht weiter ein auf neue Prüfung, und so kam ein Stück im Burgtheater zur Aufführung, welches ein bisher unzulässiges Thema freimüthig und dreist behandelte. Das Publicum erklärte sich beifällig dafür, und — was ich selbst bezweifelt hätte — auch auf anderen deutschen Theatern fand es eine nicht ungünstige Aufnahme. Trotz seiner leichten Structur muß es also doch eine innere Lebensfähigkeit haben, welche über die besonders hier in Wien hervortretende Tendenz hinausgeht; denn auf den deutschen Theatern hat gerade diese Tendenz geringere Anziehungskraft.

Meine Vormeinung über innere Wahrhaftigkeit des Stückes hat sich dadurch wohl bestätigt. Die Vormeinung vieler Wiener aber wird sich in obiger Darstellung, wie und warum das Stück aufs Burgtheater gekommen, nicht bestätigt finden, die Vormeinung nämlich, als ob gerade der Tendenz wegen die Zulassung des Stückes von mir betrieben worden sei. So kurz und parteiisch bemessen sind meine Absichten nie gewesen.

Nun kam der „Statthalter von Bengalen" hinzu. Jetzt schien es unzweifelhaft, daß die Direction einen tendenziösen Weg wandle. Und doch war dem nicht so. Es war derselbe Weg, den ich immer gewandelt: wahrhaftigem Leben nachzutrachten für die Darstellungen auf der Bühne. Es vergehen oft viele Jahre, ohne daß gerade Stoffe gewählt und zu wirksamen Stücken ausgebildet werden, welche just herrschenden Tendenzen entgegenkommen. Wie ich oben gesagt: das ist nicht so leicht, wie man denkt. Die tendenziöse Absicht genügt nicht; das künstlerische Gelingen muß dazutreten. Und das tritt eben nicht hinzu für bloße Partei-Tendenz. Das künstlerische Gelingen ergibt sich erst, wenn Tendenz und Talent im Kernpunkte der Aufgabe zusammentreffen. Dann aber läutert das Talent von selbst die parteiische Tendenz.

Das sind die kurzsichtigen Leute von *beiden* Parteiflügeln, es sind die links *und* rechts parteiisch Tendenziösen, welche beim zufälligen Nebeneinander einiger Stücke von politischer und socialer Gattung die Schleusen des Willkommenen oder Unwillkommenen alle geöffnet und eine Sündfluth heranwogen sehen. Die Kunstwelt hat sehr feste Grenzen und hat viel strengere Gesetze, als der Dilettant meint.

Selbst dieser „Statthalter von Bengalen" traf dahin, wohin er gar nicht gerichtet gewesen war. Die Analogie, welche die englische Zeit der Junius-Briefe darbot, ging viel

weiter, als das damalige österreichische Ministerium in Frage brachte. Das Ministerium wurde nur in einigen Punkten getroffen; es war also ein Irrthum, die Entstehung des Stückes nur in der Tendenz gegen ein Ministerium zu suchen.

Freilich gehörte meine ganze Unbefangenheit dazu, gerade zur Zeit eines solchen Ministeriums ein solches Stück einzureichen. Aber ich muß zum Preise des damaligen obersten Directors hinzusetzen, daß er das Stück ebenso unbefangen aufnahm. Er erkannte natürlich auf der Stelle das für den herrschenden Moment Unzukömmliche, aber er erkannte auch auf der Stelle, daß das Stück in seinem Kerne objectiv sei und nicht von parteiischer Tendenz. Und so entschied er ganz richtig: Das Stück ist nicht opportun, ist aber nicht abzuweisen. Ich wartete geduldig auf den Eintritt opportuner Lage, und als das Ministerium abgetreten war, erschien ich mit neuer Anfrage. Sie begegnete keinem Hindernisse mehr, und der „Statthalter" erschien auf der Scene.

Die Darstellung dieser Stücke, durchweg von unseren jungen Talenten getragen, hob unser Theater außerordentlich. Es wurde nun auch den Mißwilligen klar, daß der sorgsam erzogene Nachwuchs des Burgtheater-Personals fähig sei, moderne Stücke, welche in Wahrheit wurzeln, vollständig darzustellen, und daß unser Theater trotz so schmerzlicher Verluste, wie sie binnen zwei Jahren über dasselbe hereingebrochen und ihm Fichtner, Anschütz, Julie Rettich und Beckmann entrissen hatten, lebens- und kriegsfähig geblieben wäre durch eine junge Garde, und daß diese junge Garde hinreichend ausgerüstet sei mit Talent, Geist und Fleiß, um die Feldzüge des Burgtheaters weiterzuführen.

Eine scharfe Probe trat sogleich noch 1867 an uns heran. Eine große römische Tragödie, „Brutus und Collatinus", sollte aufgeführt und es sollte dargethan werden, daß diese junge Garde nicht blos das Conversationsstück beherrschte.

Diese Probe war darum sehr willkommen, weil sie dem Irrthume entgegentreten konnte, als würde in der Vorliebe für moderne Stücke das übrige weite Reich dramatischer Poesie, welches in der Geschichte und im freien Fluge erfinderischer Phantasie sich ergeht, von uns gering geachtet. Ein freilich sehr wohlfeiler Irrthum! Als ob solche Verarmung mit irgend welchem ästhetischen Verstande vereinbar wäre! Die ganze Welt gehört der dramatischen Kunst. Diese Kunst wird aber im Stoffe jeglichen Zeitalters unter dem Grundsatze gedeihen, daß Wahrhaftigkeit in den Charakteren pulsiren solle und in

den Handlungen, welche von den Charakteren erzeugt werden. Und die Darstellung jeglichen Dramas wird dadurch gewinnen, daß die Schauspieler auch an den Vortrag hoher und ferner Dinge mit der geschulten Absicht gehen, Sinn und Bedeutung zunächst einfach und klar aufzufassen und dann erst an die Erhöhung des Tons, an die Steigerung der Empfindung bis zu poetischer Höhe vorzudringen. So kann auf unserem Wege die Darstellung auch des erhöhten Dramas nur gewinnen, sie kann das wieder gewinnen, was durch unklares, oft sinnloses Declamiren auf den deutschen Theatern seit Jahrzehnten verloren gegangen ist.

Diese Probe mit „Brutus und Collatinus" war aber doppelt schwer, weil die verdienstliche Composition des Stückes an dem Uebelstande leidet, einen doppelten Stoff bezwingen zu wollen. Mit dem Tode der Lucretia und der Vertreibung der Tarquinier ist im dritten Acte der Grundstoff erledigt, und doch geht das Stück noch an die Ausführung der ersten republikanischen Zeit, an den Rücktritt des Collatinus und an das Schicksal des Brutus, welcher seine eigenen Söhne dem jungen Staate opfert. Dafür, für einen zweiten Theil der Tragödie die Theilnahme des Publicums noch rege zu erhalten — das ist eine sehr schwere Aufgabe des Schauspielers und der Insceneſetzung.

Wir haben die Aufgabe gelöst, wir haben die Probe siegreich bestanden: das Stück errang einen vollen, einen tiefen Erfolg.

So meinten wir denn höchlich zufrieden sein zu dürfen mit uns, da erfuhren wir — es war im September — daß all unser Arbeiten und Trachten für mißlich erachtet und gering geschätzt würde. Ein neuer Wechsel in der obersten Direction schob zur Seite, was achtzehn Jahre lang mit so viel Eifer und so viel gutem Glücke erstrebt und erreicht worden war.

Erwarten wir, ob auch die Zukunft uns der Selbsttäuschung zeihen und ob sie bestätigen wird, daß der sorgsam gepflegte Organismus eines dramatischen Kunst-Institutes wirklich etwas so Geringes ist, um wie ein Handschuh gewechselt zu werden.

Der bisherige Oberstkämmerer und als solcher oberster Director der Hoftheater, Fürst Vincenz Auersperg, war gestorben; der neue Oberstkämmerer hatte die Theaterleitung abgelehnt, und sie war an das Obersthofmeister-Amt übergegangen. Der Herr Obersthofmeister aber hatte ebenfalls ge-

wünscht, nicht unmittelbar mit dem Theater in Berührung zu kommen, und um diesem Wunsche zu genügen, war eine neue Stelle geschaffen worden. Sie hieß Intendanz, und in diese Stelle war als Intendant Freiherr v. Münch=Bellinghausen, bekannt unter dem Schriftstellernamen Friedrich Halm, eingetreten.

Er also war jetzt mein nächster Vorgesetzter, und bei ihm meldete ich mich von Karlsbad aus nicht ohne den Ausdruck der Freude, daß ich nun unmittelbar mit einem dramatischen Poeten zu verhandeln haben würde.

Ich erhielt zur Antwort, daß er sich freue, mich nicht zum Gegner zu haben. Warum hätte ich das sein sollen?! Das Weitere des Briefes klärte mich darüber auf. Das Weitere besagte: er müsse mir alle die Vollmachten entziehen, welche ich früher als artistischer Director innegehabt, nämlich die Wahl der Stücke, die Bildung des Repertoires, die Besetzung der Rollen und die Befugniß zu einjährigen Engagements. Alle diese Befugnisse müsse er für sich in Anspruch nehmen, um genügende Macht und Bedeutung zu haben, da über ihm noch eine herrschende Instanz, das Obersthofmeister=Amt, walte.

Es war einleuchtend, daß nach Abgabe dieser Vollmachten die artistische Direction inhaltslos geworden und cassirt sei. Jegliche Gelegenheit, schöpferisch zu wirken, war ihr entzogen. Was bleibt aber an einer Theaterleitung, wenn sie nicht schöpferisch wirken kann? Der widerwärtige Bodensatz des Theaterwesens, widerwärtig schon so lange man mit einem gewissen Ansehen regiert, unerträglich aber, wenn man dies Ansehen aufgeben und den ungemessenen Ansprüchen machtlos gegenüberstehen soll. Ein Director ohne entsprechende Befugniß kann auch in der untergeordneten Sphäre, welche ihm überlassen bleibt, nicht gedeihlich wirken, weil ihm der Respect entzogen ist und weil das Hin= und Herlaufen der Schauspieler von einer Instanz zur andern, das erfolgreiche Verklatschen und Intriguiren, weil mit Einem Worte die formelle Anarchie in Blüthe kommt.

Hierin liegt der Grundfehler bei den meisten Hoftheatern mit Intendanz. Der Intendant nimmt alle Befugnisse an sich, nicht nur die Befugnisse der obersten Herrschaft, welche ihm zustehen, sondern auch die Befugnisse zur Regierung in allen Zweigen, die Detail=Regierung. Ohne Fachkenntniß aber und ohne fleißige Hingebung an die Arbeit der Zweigregierung, beschädigt er alle Zweige, und was wird aus dem Baume, wenn alle Zweige beschädigt werden? Ein verkrüppeltes Ge=

wächs. Die Alles in sich begreifenden Intendanzen der deutschen Hoftheater tragen aus solchen Gründen die Schuld des Theaterverfalls.

Diesen Gedankengang entwickelte ich bei meiner Rückkehr dem neu ernannten Intendanten. Er berief sich darauf, daß er ja selbst nicht Chef wäre und auch den artistischen Gang zu verantworten hätte, diesen artistischen Gang also auch souverän leiten müßte. Kurz, es waren eben aus den früheren zwei Instanzen jetzt drei Instanzen geworden zur Freude bureaukratischer Stellenhäufung, und die artistische Direction war als dritte verurtheilt, sich mit den Befugnissen einer Ober-Regie zu begnügen.

Diese Begnügsamkeit war mir nicht angemessen. Sie war weder meiner Vergangenheit an diesem Institute angemessen, noch meinem Charakter, noch meiner ursprünglichen Anstellung. Ich war vor achtzehn Jahren nur eingetreten, um als artistischer Director schaffend zu wirken; ich hatte trotz unbeschreiblicher Hindernisse achtzehn Jahre — selbst nach dem Zeugnisse meiner Gegner — so gewirkt; ich hatte kein Interesse an einem Theater-Amte, als das literarisch-künstlerischer Wirksamkeit, und ich mußte endlich die neue Einrichtung als ein Mißtrauensvotum gegen meine Wirksamkeit empfinden. Da blieb mir denn nichts übrig, auch gegenüber allen Versicherungen, es sei nicht auf ein Mißtrauensvotum und nicht auf meinen Abgang abgesehen, als in der That abzugehen. Ich bat zum zweitenmale um meine Entlassung und erhielt sie jetzt.

Hiemit schließen diese Schilderungen. Näheres Eingehen auf sonstige Motive und Vorgänge bei dieser Abgangs-Katastrophe, sowie auf entscheidende Persönlichkeiten finde ich in einem Journale nicht am Orte.

Es entsteht aus diesen Artikeln ein Buch, welches wol bis zum Herbste dem ganzen deutschen Publicum vorliegen wird. Dieses Buch soll den Entwicklungsgang des Burgtheaters vom Kaiser Joseph an bis ins Jahr 1868 schildern, und da werde ich in größerem historischen Zusammenhange eingehen können auf Motive und Vorgänge, sowie auf Charakterisirung derjenigen Personen, welche bei diesem jähen Umsturze eines erfolgreichen Systems wirksam gewesen sind, welche also vor dem Tribunal unserer Kunstgeschichte die Verantwortung zu tragen haben.

Ebenso wird sich dann — nach Ablauf eines Jahres in der neuen Directions-Führung — ruhiger und vollständiger beurtheilen lassen, welche Wirkung dieser mitten in das notorische Gedeihen des Institutes eingreifende Wechsel hervorge-

bracht hat auf den Charakter und die Stellung des Burgtheaters, eines für Oesterreich und das ganze deutsche Theater so hochwichtigen Institutes.

Ich leugne nicht, daß ich unter tiefem Schmerze vom Burgtheater geschieden bin. An diesem Schmerze hat die Besorgniß großen Antheil gehabt: es werde nun, wie so manches deutsche Intendanz-Theater, einer blos äußerlichen Führung überliefert werden.

Dies unumwunden aussprechend, nehme ich Abschied von den Lesern, welche mir auf einem so langen Wege, von 1848 bis hieher, durch alle Krümmungen einer Theaterwelt gefolgt sind, zustimmend oder widersprechend gefolgt sind. Möchte ich doch auch einige Gegner überzeugt haben, daß es mir im Wesentlichen nur um die Sache zu thun gewesen ist, um ein gutes deutsches Theater. Können sie mir das zugestehen, dann werden sie mir auch verzeihen, was ich in meiner Thätigkeit nicht genügend gethan, was ich in meiner Schilderung nicht genügend bewiesen habe.

